

HISTORIA DE LA CUMBIA PERUANA
DE LA MÚSICA TROPICAL A LA CHICHA

JESÚS COSAMALÓN

HISTORIA
DE LA
★ CUMBIA ★
PERUANA
DE LA MÚSICA TROPICAL
A LA CHICHA

Serie: Arte y Sociedad, 12
Colección: Perú Urgente, 1
ISBN de la colección: 978-612-326-172-6

© IEP INSTITUTO DE ESTUDIOS PERUANOS
Horacio Urteaga 694, Lima 15072
Telf.: (51-1) 332-6194 / Fax: (51-1) 332-6173
Correo-e: libreria@iep.org.pe
www.iep.org.pe

ISBN del volumen: 978-612-326-174-0
ISSN: 2072-6112

Impreso en Perú
Primera edición: Lima, julio de 2022
Tiraje: 1500 ejemplares

Hecho el depósito legal en la Biblioteca Nacional del Perú: 2022-05602
Registro del proyecto editorial en la Biblioteca Nacional: 31501132200343

Carátula: Apollo Studio
Asistente de edición: Yisleny López
Diagramación: Silvana Lizarbe
Corrección: Sara Mateos
Cuidado de edición: Odín del Pozo

Los editores agradecen a los propietarios de los derechos de autor de los textos citados y de las imágenes por colaborar en esta publicación. Asimismo declaramos haber hecho todo lo posible para identificar a los autores y propietarios de los derechos de las imágenes que se reproducen en este libro; cualquier omisión es involuntaria. Agradeceremos toda información que permita rectificar cualquier crédito para futuras ediciones. Queda prohibida la reproducción del contenido por cualquier medio mecánico o digital sin permiso del editor.

Cosamalón Aguilar, Jesús A.

Historia de la cumbia peruana: de la música tropical a la chicha. Lima, IEP, 2022. (Arte y Sociedad, 12) (Colección Perú Urgente, 1)

1. CULTURA POPULAR; 2. CUMBIA; 3. MÚSICA CHICHA; 4. MÚSICA PERUANA; 5. ASPECTOS SOCIALES; 6. ASPECTOS POLÍTICOS; 7. HISTORIA; 8. ETNICIDAD; 9. PERÚ

W/05.05.02/A/12

Índice

A MODO DE DESCARGA	9
INTRODUCCIÓN	13
1. LA EXPANSIÓN DE LA CLASE MEDIA: ARTEFACTOS Y NUEVOS GUSTOS (1950-1970)	21
Crecimiento económico, progreso material y clase media	22
La música en casa	35
2. CUMBIA A LA PERUANA (1962-1968)	43
¡Llegó la cumbia! (1962-1965)	45
La multiplicación de la cumbia (1965-1968)	55
La irrupción de la guitarra eléctrica	61
La cumbia en los Andes y más allá	67
3. LA EXPLOSIÓN DE LA CUMBIA PERUANA (1968-1969)	89
La guitarra toma el control	90
Y se hizo la luz	94
La guitarra se viste de frac	98
Una guitarra, dos caminos	102

4. EL PARTEAGUAS: DE LO TROPICAL A LA CUMBIA PERUANA (1970-1975)	105
El desplazamiento de la cumbia peruana y la creación del canon	108
De la selva su sonido y su modernidad	129
Clase y etnicidad, cumbieros y salseros (1975-1980)	136
5. DE LA CUMBIA A LA CHICHA (1976-1988)	143
Del estigma del "mote" a su reivindicación	144
Ambulante soy	146
Casi chicha	150
Y apareció la chicha nuestra	155
La chicha triunfa	168
La chicha nos embriaga y confunde	169
Los nuevos demonios del Mantaro	174
EPÍLOGO: DECADENCIA Y RENACIMIENTO	
DE LA CUMBIA PERUANA	185
ENSAYO BIBLIOGRÁFICO	191
BIBLIOGRAFÍA	201
LISTA Y QR DE TEMAS MUSICALES, 1965-1988	212
SOBRE EL AUTOR	217

A modo de descarga

Quizá este libro fue pensado, sin ser consciente de ello, como una manera de saldar una deuda personal con la cumbia peruana. Muchos jóvenes de mi generación criados en barrios populares durante la década del setenta rechazábamos la cumbia por un prejuicio directamente relacionado con el tipo de personas que creíamos que la tocaban y consumían. Nos sentíamos parte de la cultura afrocriolla de vecindarios como el Rímac, donde nací, radicalmente distinta a la cultura de los pueblos jóvenes de la periferia urbana. Por eso consumíamos salsa y otros ritmos, que pasaron a ser parte de nuestra identidad, mientras que nos resistíamos a la cumbia. La palabra "chichero" se utilizaba para designar a quienes gustaban de esa música y hablaban y se vestían diferente, gustos (cuando no personas) que considerábamos inferiores.

En el mundo de la música, que he tenido el placer de frecuentar, "chichero" se refería también al músico que no tenía buen ritmo, al que tocaba o cantaba sin sabor o *swing*. Es decir, de nuevo, alguien inferior. Y lo paradójico de todo esto es que buena parte de nosotros

proveníamos de hogares compuestos por padres o madres migrantes, denominados crudamente "serranos", a quienes les gustaba los huaynos y la chicha.

Por otro lado, los sectores progresistas limeños de la época, cuya cultura también compartí, esperaban que la música latinoamericana se convirtiera en el vehículo de expresión de las clases populares. Paradójicamente de nuevo, esa música era interpretada y consumida principalmente por universitarios y por militantes y simpatizantes de la izquierda peruana, una distancia que tampoco se salvó con su acercamiento a Rubén Blades, cuyas interpretaciones valoraban más por la lírica que por lo musical y bailable.

Así, la cumbia-chicha era el patito feo de las expresiones musicales de la cultura popular, y aunque se convirtió en un hermoso cisne en los años setenta, muchos de nosotros no lo supimos ver (ni escuchar). No percibimos su capacidad transgresora, su fuerza lírica relacionada con la etnicidad y la clase, e incluso su potencial político. La ideología y los prejuicios nos taparon los oídos. Este trabajo pretende reparar en lo posible ese error. Por medio de sus sonidos y letras, la chicha es una expresión que permite acercarnos a los sectores populares. Espero ayudar a darle el lugar que se merece en nuestra historia.

Para acabar esta descarga, deseo agradecer a las personas que contribuyeron con la publicación de este libro. En primer lugar, a Javier Puente, quien tuvo la amabilidad de leer una versión inicial de estas páginas y ayudó a mejorarlas con sus agudos comentarios. Luego al Instituto de Estudios Peruanos por aceptar

publicarlo, especialmente a Raúl Asensio y Carlos Contreras por su interés en hacerlo. Por último, a Maribel, por aguantar pacientemente mi obsesión por la música afroamericana y nuestros desayunos escuchándola sin faltar durante toda la pandemia.

Introducción

Este libro recorre la evolución de la cumbia en el Perú desde fines de la década de 1950 hasta fines de los años ochenta, a partir de la discografía de sus principales grupos. Los especialistas han reconocido hace tiempo que la cumbia peruana es el resultado de múltiples influencias musicales, como las del huayno, las cumbias colombiana y venezolana, el rock and roll, la guaracha, el boogaloo, la guajira y la salsa, entre otras. Esta característica de la cumbia peruana, que hoy puede ser calificada de fusión, se une con otra igualmente valiosa: el surgimiento y consolidación de esta expresión musical en el mercado coinciden con la presencia de migrantes en diversas ciudades del Perú, especialmente en Lima.

Quizás este fuerte vínculo entre uno y otro proceso desvió el interés de los especialistas hacia las características sociales del fenómeno musical, prestando menos atención a sus particularidades sonoras. Es posible que esto trajera como consecuencia la preponderancia analítica de la relación huayno-cumbia-chicha. Esta era (y es) una manera lógica de explicar el fenómeno musical

y social. Sin embargo, como veremos en este libro, este énfasis ha dejado en segundo plano dos características igualmente importantes: el público consumidor de esta música no fueron solo los sectores populares, y la consolidación del sonido cumbiero fue el resultado de la interacción entre músicos, productores, disqueras y audiencia.

Precisamente por estas características es importante para esta investigación analizar la discografía. Esta estrategia metodológica nos permite acercarnos a la cumbia a partir no solo de los grupos limeños, sino de la vigorosa producción de los músicos de otras regiones del Perú. Así, veremos cómo las clases media y alta limeñas estuvieron entre los grandes sectores consumidores de cumbia a principios de los años sesenta. Poco a poco ese nuevo ritmo se hizo conocido en los sectores populares, gracias a un estilo de canto emparentado con géneros musicales tradicionales, a sus letras y a la incorporación de la guitarra eléctrica, todo lo cual generó un gran mercado para la cumbia peruana. Luego, mientras que la clase alta abandonaba ese gusto en favor de otras expresiones, como el rock and roll, hacia mediados de los años setenta se produjo una profunda división musical y sociobarrial en los sectores populares: quienes se identificaban como migrantes se sintieron representados por la cumbia peruana, a la vez que quienes se sentían criollos o limeños de mayor raigambre se inclinaron por la salsa.

Gracias a la Internet y los repositorios digitales, hoy es posible acceder a una gran cantidad de información y tener al alcance no solo las grabaciones de audio, sino también las portadas de los discos y otros elementos

sumamente importantes para la investigación histórica sobre la música. Ese tipo de fuente permite establecer los periodos y su evolución. Sin embargo, todo lo positivo que podemos obtener de la discografía no debe ocultar sus limitaciones para el estudio de los fenómenos musicales. Hay que considerar que muchos grupos nunca grabaron un disco o que solo lo hicieron luego de interpretar las composiciones en fiestas y conciertos. Por otro lado, no siempre quien graba algo es el pionero en ese género, ritmo o estilo. A pesar de estas limitaciones, considero que la discografía muestra un mapa que espero sirva de guía para futuros trabajos que complementen la información que presentaré en este libro.

En el proceso de consolidación de la cumbia peruana fue muy importante la participación de las orquestas dedicadas a la música popular bailable, cuyo público estaba compuesto por una diversidad de grupos sociales, incluidas las clases media y alta. Los músicos grabaron y convirtieron en éxitos una gran cantidad de canciones originalmente grabadas en el exterior, pero que arreglaron para sus propias agrupaciones, iniciando el camino de fama de la cumbia producida en el Perú. En ese sentido, el vilipendiado *cover* (o regrabación de temas de otros grupos musicales) se convirtió en un medio para ganar un mercado para la cumbia, que sería aprovechado posteriormente por conjuntos dedicados a ese género, pero con una sonoridad diferente a la de las orquestas.

El argumento central de este libro es que la cumbia peruana se desarrolló en un proceso particular de modernización en el que se incorporaron elementos

nuevos, producto de la globalización de algunas vertientes musicales latinoamericanas, norteamericanas y europeas, con los cuales entraron en contacto las grandes migraciones de la segunda mitad del siglo XX. Sin embargo, este proceso no surgió solo desde abajo o desde los grupos subalternos, sino simultáneamente desde las orquestas aceptadas por las clases media y alta, que contribuyeron a difundir la cumbia. En cierto sentido, la cumbia peruana y su versión chicha representaron una manera de resolver la tensión cultural entre la tradición y la modernidad.

Como ocurrió en otros países de América Latina, en la segunda mitad del siglo XX se aplicaron en el Perú diferentes medidas destinadas a promover el desarrollo social y económico de la población. Las mejoras sanitarias, la modernización urbana, las oportunidades educativas, el crecimiento industrial, entre otros aspectos, fueron poderosamente atractivos para la migración del campo a la ciudad, con el explosivo resultado demográfico que ya conocemos. De esta manera, se desencadenaron irrefrenables fuerzas que empujaron a las masas a modernizarse por medio de la educación, la vida material y nuevas costumbres, con el riesgo de acabar del todo con las formas más tradicionales de existencia. La solución musical no consistió en negar esa modernidad, pero tampoco en aceptarla sin filtros: la cumbia muestra que fue posible incorporar la modernidad material y sonora, al mismo tiempo que se rescataban sensibilidades y subjetividades provenientes de las tradiciones de cada lugar.

Si bien esta idea no es del todo novedosa, en este libro se considera que los diversos géneros musicales con los que dialoga y se enriquece la cumbia peruana

no pueden ser clasificados de forma binaria como representantes del mundo occidental (moderno) o del mundo andino (tradicional). El Occidente aludido no está compuesto exclusivamente de elementos europeos, sino que en América Latina está influenciado por las culturas locales y afrodescendientes. Tampoco lo andino está integrado solo por elementos prehispánicos. Sostendré que la aparición de la cumbia se realizó por medio de un tenso diálogo con la música tropical y sus significados sonoros y culturales, tal como ocurrió con la relación cumbia-salsa. La cumbia peruana no solo toma y recrea recursos de las músicas tropical y tradicional local, sino que rompe con ellas, creando un lenguaje sonoro diferente en los planos musical y simbólico.

A diferencia de otros momentos de nuestra historia, estos productos culturales no estaban solo al alcance de las élites urbanas o regionales. La masificación de los medios de comunicación permitió que se difundieran por el país a través de diversos medios, como la radio, el disco y la música en vivo. Así, la modernización material se convierte en el contexto imprescindible para comprender el surgimiento y consolidación de la cumbia peruana. En consecuencia, esta es una propuesta que pretende entender el proceso musical en el marco social, económico y cultural del país, pero que trata de ir más allá, mostrando cómo la música pudo influir en las identidades colectivas. La música no es solo un recipiente que expresa el contexto, es también capaz de influenciar socialmente. Nada más claro que la cumbia peruana para demostrarlo.

Este libro se divide en cinco capítulos, un epílogo y un ensayo bibliográfico. En el primer capítulo, "La

expansión de la clase media: artefactos y nuevos gustos (1950-1970)", se desarrolla el contexto en el cual surgió y se consolidó la cumbia peruana. Se muestran los cambios económicos y la transformación de las costumbres de la clase media limeña, que comenzaba a disfrutar de un bienestar expresado en el acceso a bienes que reflejaban su calidad de vida, incluido el consumo de música.

El segundo capítulo, "Cumbia a la peruana (1962-1968)", hace un recuento de la llegada al Perú de la cumbia colombiana y de la música tropical de moda, al tiempo que muestra la incorporación de los músicos peruanos en el género. Rápidamente, varias orquestas del país comenzaron a grabar versiones de éxitos internacionales, lo que permitió desde mediados de los años sesenta la aparición de producciones originales. Además, se muestra cómo otros géneros musicales comenzaron a influir en la cumbia y la introducción de la guitarra eléctrica y el órgano electrónico, que alteraron completamente el sonido de la cumbia colombiana.

El tercer capítulo, "La explosión de la cumbia peruana (1968-1969)", aborda un periodo de tiempo muy corto, pero fundamental: el lapso en el que la cumbia que se produjo en el Perú se separa completamente de las versiones orquestales y encumbra al sonido dominado por la guitarra eléctrica. En esta etapa se construyeron las bases de la cumbia peruana y su sonido característico.

El cuarto capítulo, "El parteaguas: de lo tropical a la cumbia peruana (1970-1975)", analiza cómo a partir de las bases musicales de fines de los años sesenta se produce una ruptura irreversible entre la cumbia que se producía en el país y otros géneros tropicales,

desarrollándose un mercado local e internacional para ese producto peruano. Fue entonces cuando las producciones musicales comenzaron a dirigirse a una audiencia de origen migrante, que rápidamente se sintió identificada con esa sonoridad.

Finalmente, el capítulo "De la cumbia a la chicha (1976-1988)" muestra la difusión de la cumbia peruana hasta la aparición del término "chicha" en el mercado discográfico. También presenta a los principales grupos de cumbia que consolidaron el estilo hasta su declive a fines de los años ochenta, cuando fue reemplazado por la technocumbia, que dominó la década del noventa.

El libro se cierra con un epílogo sobre la decadencia de la cumbia peruana y su posterior renacimiento, y un ensayo bibliográfico para quienes estén interesados en profundizar sobre el tema, sobre la producción existente y sobre las diferentes interpretaciones acerca de los orígenes de esta expresión musical.

Por último, para quienes quieran disfrutar de los principales temas musicales a los que alude este libro —y no quedarse solo en la teoría—, se ha incluido 46 de estas composiciones con su respectivo QR al final.

El espíritu de esta publicación es brindar un panorama que permita al público en general comprender la aparición, desarrollo y auge de la cumbia peruana, proponiendo etapas y comentando sus producciones más importantes. Estas páginas ofrecen una interpretación del proceso sustentada en la evidencia discográfica e histórica, con la esperanza de que otras investigaciones continúen con este fascinante tema.

La expansión de la clase media:
artefactos y nuevos gustos
(1950-1970)

La crisis de los años 1930 golpeó duramente a los empleados urbanos del país hasta la década del cuarenta, pero hay evidencia de la ampliación de las clases media y alta y del consumo entre los años cincuenta y sesenta, aunque a menor escala que lo que ocurrió en Chile o en Argentina. Parker (1991) señala que luego de la década del treinta el comercio dejó de ser la fuente principal de empleo para la clase media, sustituido por la industria, el transporte, las comunicaciones y el sector público. Este nuevo contexto se expresó, por ejemplo, en el cambio de nombre de la Sociedad de Empleados de Comercio a Asociación de Empleados del Perú. Esta transformación incluyó una apertura del empleo a sectores mestizos y a las mujeres, ampliando el mercado. De acuerdo con Parker, es posible que a partir de los años cuarenta la clase media se definiera más que por los ingresos, por su capacidad y estilo de consumo. La década del cincuenta fue testigo de un importante crecimiento económico relacionado con el retorno de la gran exportación minera y agrícola, ciclo que se sumó al de la pesca, que tuvo una expansión

importante hasta principios de los años setenta. En este capítulo veremos el impacto de estos cambios en la cultura material y el mercado musical.

Crecimiento económico, progreso material y clase media

Según Bruno Seminario (2015), la recuperación económica peruana, luego de la crisis de los años treinta, se expresó en la expansión de la agricultura de exportación, cuyo auge se produjo entre los años cincuenta y mediados de los sesenta, tiempo en el que duplicó su producción y contribuyó con cerca del 33% del PBI. La producción de harina de pescado también tuvo un notable crecimiento, multiplicando su volumen exportable casi siete veces entre 1959 y 1970, mientras que la minería triplicó su producción en el mismo periodo, al igual que la producción industrial manufacturera. Esta expansión económica fue favorecida desde principios de los años cincuenta por un ciclo de precios externos favorables y de recuperación de los términos de intercambio en el mercado mundial. Al mismo tiempo, no se puede negar el empuje del intenso crecimiento demográfico entre 1940 y 1972, cuando la población del país pasó de 7 a 14 millones de habitantes, con la tasa de crecimiento anual más alta de nuestra historia: 1,90% entre 1940 y 1961; 2,80% entre 1961 y 1972; y 2,6% entre 1972 y 1981, con un total cercano a los 18 millones de habitantes en ese último año. Este crecimiento se evidencia en el PBI per cápita, que aumentó de US\$ 253 en 1960 a US\$ 507 en 1966, tuvo una caída a US\$ 450 en 1968 y otro aumento a US\$ 1094 en 1975, luego de

lo cual comenzó un largo ciclo de estancamiento hasta principios del siglo XXI.

Esta base económica fue capaz de aumentar el empleo en el sector moderno de la economía, empleados y obreros asalariados cuyos ingresos monetarios estaban por encima de los campesinos, sirvientes domésticos y otros trabajadores, especialmente en las zonas urbanas costeras. No por casualidad Lima y la costa norte fueron espacios en los cuales surgieron diversos grupos dedicados al rock, la música tropical y la nueva ola. Entre los años 1956 y 1962, el gobierno de Manuel Prado reinició el impulso del mercado interno por medio de la participación del Estado en la economía a partir de la banca de fomento y la industria siderúrgica, especialmente con la ley de promoción industrial de 1959. Richard Webb considera que el crecimiento económico creó una clase de nuevos ricos y que esta expansión produjo la ampliación del empleo público y privado, como también de los obreros industriales. Entre 1961 y 1971 los salarios en el sector moderno aumentaron 4,1% anualmente, mientras que en el sector rural crecieron solo 2,2% por año (Webb y Figueroa 1975: 75).

Asimismo, este empuje económico influyó en la migración del campo a la ciudad, cambiando la distribución demográfica en el territorio nacional. En 1960, aproximadamente el 47% de los habitantes residía en ciudades, mientras que en 1970 esa cifra se elevó a 57% y a 65% en 1980. En ese tránsito, la capital se convirtió en un mercado cada vez más importante. Su población aumentó de poco menos de 2 millones de habitantes en 1961 a casi 3,5 millones en 1972 y cerca de 5 millones en 1981. Lo más significativo es que su peso con

respecto a la población total del país se incrementó: en 1940 albergaba el 13% del total nacional; en 1961, el 21%; el 26% en 1972 y el 28% en 1981.

Este crecimiento se refleja en otros indicadores. Por ejemplo, los años 1950-1960 fueron testigos de un ciclo al alza en la fundación de nuevas universidades en todo el país, un proceso empujado por la declaratoria de la gratuidad de la educación secundaria para los egresados de los colegios fiscales en 1945. Según Contreras (2014), en 1920 se registraron 350 estudiantes universitarios a escala nacional; 8310 en 1933; 20.886 en 1943 y casi cinco veces más en 1964: 100.039. Entre 1960 y 1969 se fundaron cuatro universidades públicas en Lima y nueve en provincias, mientras que el sector privado contribuyó con ocho universidades en Lima y dos en el interior. El total de 21 nuevas instituciones en este tiempo contrasta claramente con el periodo 1970-1979, cuando solo se crearon cinco universidades, todas estatales y fuera de la capital. Esta expansión de la educación superior supone un cambio con respecto a la clase media de principios del siglo XX, que no se caracterizaba por poseer grados universitarios (Parker 1991: 19).

Desde el aspecto de la difusión de la música, las radioemisoras se multiplicaron a partir de los años 1940, un proceso que continuó en los años sesenta con la inauguración de algunas importantes, como Onda Popular (1961), Radio Mar (1969) y, la más relevante para el movimiento de la cumbia peruana, Radio Inca, que comenzó a emitir una programación de 24 horas desde 1962 (Bustamante 2016: 515). De acuerdo con Walter Gonzales, locutor y *disc-jockey* de larga trayectoria en Lima, hasta fines de los años sesenta las radios “no

se definían con una línea exclusiva de música. Siempre tuvieron programas singulares que rompían la hegemonía de un formato. Si no eran los programas deportivos, eran los folclóricos, criollos, hípicos, tangos, boleros, etc.” (2015: 14). Este dato es significativo porque demuestra que la especialización de una radio en un género musical fue un fenómeno de los años setenta.

La expansión de las radioemisoras fue facilitada por la industrialización local, gracias a la cual se comenzó a ensamblar aparatos de radios en el país, como lo hizo, por ejemplo, el Grupo Matsushita Electric del Perú con su planta National Peruana S. A. (1966). En 1969 esta fábrica empezó a producir radios portátiles bajo la marca “Radios National”, abaratando el acceso a esta tecnología. De acuerdo con W. Thompson, en 1972, 16 de cada 100 peruanos contaba con una radio, mientras que aproximadamente 3 de cada 100 tenía una televisión (1972: 7). En 1982, la cobertura de la radio aumentó notablemente: el 99,7% de las familias limeñas y el 80% de todo el país contaban con al menos una radio (Thompson 1982: 103).

Junto con las radioemisoras surgieron las disqueras locales, entre otras, Industrial Sono Radio (1952); discos MAG (1953), fundada por el ingeniero Manuel A. Guerrero; El Virrey Industrias Musicales (1955); Industrias Eléctricas y Musicales Peruanas (Iempsa, 1962) e Industria Fonográfica Peruana S. A. (Infopesa, 1971). A esta lista hay que agregar las licencias para reimprimir en el Perú discos de producción extranjera. Entre ellas la más importante es Odeón (Iempsa), sello bajo el cual se editaron varios éxitos de cumbia peruana.

Los medios de comunicación masivos aumentaron cuando se fundaron las emisoras de televisión. En 1958 se inauguraron en Lima, Canal 7, Canal 9 y Canal 4, y en 1959, Canal 5; en 1962, Canal 13 en Lima y Canal 2 en Arequipa; y en 1967, Canal 11 en Lima. Un total de siete canales de TV en nueve años. Desde el inicio, la publicidad aprovechó ese espacio para difundir la venta de artefactos domésticos, comenzando con los productos de General Electric en el Perú. Asimismo la capital fue testigo de la aparición de nuevas diversiones promovidas por las clases media y alta, como las fuentes de soda y el autocinema para ver películas desde el automóvil, representados respectivamente por el restaurante Tip Top (1953) y el cine al aire libre Drive-in (1953). Un deporte que comenzó a popularizarse entre esos sectores fue la tabla hawaiana, hasta el punto de que en marzo de 1962 Lima fue la sede del campeonato mundial, con el triunfo del peruano Héctor Velarde. La aparición del rock and roll en las radios, cines y televisión atrajo rápidamente a los jóvenes de clases media y alta, quienes contaban con los medios para agenciarse los instrumentos electrónicos e incursionar en ese nuevo ritmo. Como veremos después, hasta fines de los años sesenta la música tropical y el rock fueron atractivos para los jóvenes de todos los sectores sociales, pero es en ese momento cuando comenzó el deslizamiento de la cumbia hacia los sectores populares.

Otra evidencia del crecimiento de la clase media fue la expansión del turismo interno por medio del transporte terrestre y aéreo. Armas (2018) indica que la preocupación por mejorar la infraestructura turística aumentó desde los años cuarenta. En esa década se

fundaron la Compañía Hotelera del Perú (1942) y la Corporación Nacional de Turismo (1946), que creó los viajes para empleados. Poco tiempo después, esta última entidad dejó de contar con el apoyo del Estado y el gobierno de Manuel Odría (1948-1956) privilegió la inversión privada y liquidó la empresa entre 1950 y 1953. En 1957 se crearon Aerolíneas de Aviación S. A. (APSA) y Líneas Aéreas Nacionales S. A. (LANSA), que se unieron a la compañía Faucett Perú, fundada en 1928. Todas ellas cubrían rutas nacionales y extranjeras (Armas 2018, II: 21). Con el gobierno de Manuel Prado se impulsó la creación y ampliación de hoteles en todo el Perú, por medio de la Compañía Hotelera, y se potenciaron las fiestas regionales, como el Inti Raymi y la Virgen de la Candelaria, indicadores del crecimiento de una clase media con capacidad de hacer turismo. Esta expansión se cristalizó durante el gobierno de Fernando Belaunde con la Corporación de Turismo del Perú (CoturPerú), fundada en 1964 y convertida en la Empresa Nacional de Turismo (Entur Perú) en 1969, durante el gobierno militar. Los resultados fueron notables: en el Cusco aumentaron los turistas nacionales de 2692 en 1954 a 20.162 en 1971; en Puno, ese mismo año, de 3764 a 11.996, e incluso en la ciudad imperial los turistas nacionales fueron más numerosos que los extranjeros entre los años 1956 y 1964. Con el gobierno militar aumentó el turismo interno, que pasó de poco menos de un millón de personas en 1972 a cerca de un millón y medio en 1980 (Armas 2018, II: 97).

Por último, las décadas de 1950 y 1960 también fueron testigos del auge de la construcción de viviendas para la clase media, de los primeros supermercados

y de la expansión de las tiendas por departamentos en la capital. Martín Monsalve (2020) considera que en la década de 1950 comenzó una etapa expansiva de estos negocios en América Latina y el Perú, de la mano de la consolidación de una nueva clase media. En 1953, la familia Olcese creó la tienda Supermarket; en 1954 ingresó al país Tiendas Monterrey; entre 1952-1955, Sears; en 1958 aparecieron Scala y Tiendas Industriales Asociadas (TIA); en 1968, Gálax, y a principios de los años setenta, el supermercado Todos. Esta nueva infraestructura se presentó como un ejemplo de la modernidad en el Perú, junto con la construcción de numerosas agrupaciones de viviendas destinadas a la clase media entre las décadas de 1950 y 1960. Además, la bonanza fiscal le permitió al presidente Odría expandir el gasto público por medio de obras tales como la construcción de las grandes unidades escolares, el Estadio Nacional y los ministerios de Hacienda y de Educación. El proyecto de vivienda de la Residencial San Felipe, de los años sesenta, es considerado el mejor ejemplo de este esfuerzo estatal de brindarle bienestar a la clase media limeña (figura 1).

Este nuevo escenario económico, social y cultural también se evidencia en la publicidad destinada a incentivar el consumo en estos grupos. Desde los años cincuenta, y con mayor intensidad en los sesenta, en las revistas y periódicos comienzan a mostrarse anuncios de aerolíneas, bebidas alcohólicas, relojes, máquinas fotográficas, maquillaje, vestimenta, etcétera. Un rubro que interesa enfatizar son los artefactos domésticos que se consideraban imprescindibles en un hogar de clase media, accesibles por medio del crédito o de las cooperativas que se desarrollaron en aquel entonces (Parker

Figura 1
SUPERMARKET EN SAN ISIDRO (1953), LA RESIDENCIAL
SAN FELIPE (1966) Y SUPERMERCADO GÁLAX (1968)



Fuente: <<http://campulima.edu.pe/edificios/supermercado-san-isidro/>>, <<https://www.archdaily.pe/pe/787669/clasicos-de-arquitectura-residencial-san-felipe-enrique-ciriani-mario-bernuy-jacques-crousse-oswaldo-nunez-luis-luis-vazquez-nikita-smirnov>> y *Caretas*, n.º 385, 20 de diciembre de 1968.

1991: 332). Por ejemplo, a fines de los años cincuenta se promocionó la venta de refrigeradoras marca "Frigidaire", símbolo del bienestar y abundancia en un hogar, tal como se puede observar en la propaganda que muestra el artefacto lleno de comida y bebida (figura 2). De igual manera, se publicitan comercios en los cuales se ofrecen reproductores de discos.

Así, las tiendas de artefactos domésticos empezaron a ser comunes en la capital. Entre las más importantes se pueden mencionar el Grupo Carsa (1957), la Tienda Hiraoka (1964) y el Consorcio Yompián (que abrió sus locales a principios de los años setenta), que vendían los productos en cuotas mensuales, lo que facilitó su adquisición. Por ejemplo, la tienda Windsor S. A., del Grupo Carsa, ofrecía una radiola a 646 soles mensuales, un electrodoméstico del cual hablaremos más adelante. Considerando que el salario mínimo era en promedio de unos 1300 soles entre 1962 y 1972,¹ la cuota mensual equivalía a la mitad de esa remuneración; la radiola era incluso más cara que la refrigeradora, cuya cuota era de 480 soles mensuales. Hoy, un equipo de sonido parecido puede costar al contado unos 1500 soles, aproximadamente una vez y media el salario mínimo. Esta escala nos permite apreciar que, en los años sesenta, ese tipo de artefactos solo estaba al alcance de las personas con altos ingresos.

Aparte de estas tiendas, posiblemente el lugar más importante para la venta de artefactos domésticos fue

1. Para estas cifras, véase: <https://www.trabajo.gob.pe/archivos/file/estadisticas/peel/estadisticas/OTROS/RMV_2013_febrero.xls+&cd=14&hl=es&ct=clnk&gl=pe>.

Figura 2
PUBLICIDAD DE ARTEFACTOS DOMÉSTICOS (1959-1966)

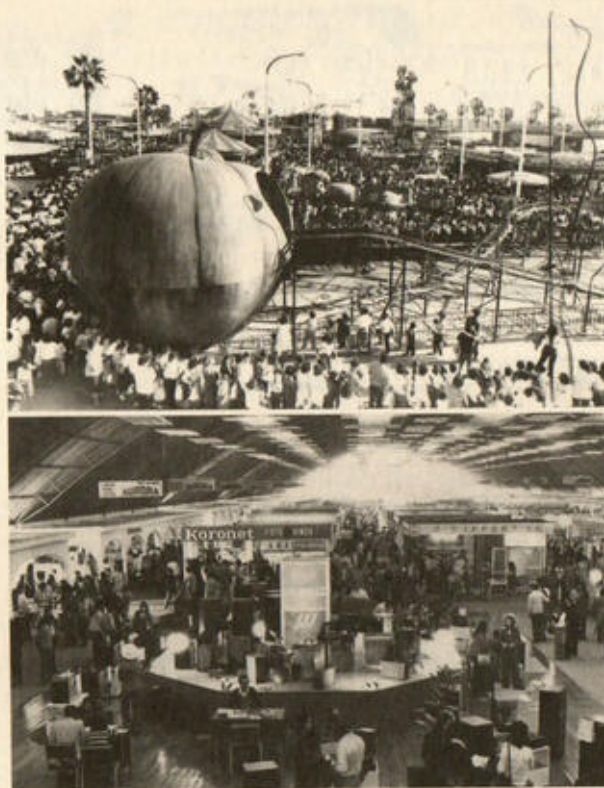


Fuente: <<https://www.arkivperu.com>>.

la Feria del Hogar, que abrió sus puertas en 1966, ofreciendo la posibilidad de comprar productos de todo tipo a las familias limeñas. Este evento coincidía con las Fiestas Patrias, congregando a miles de personas que podían disfrutar de los juegos mecánicos, entre otras atracciones, mientras observaban los stands o compraban artefactos para el hogar (figura 3).

A fines de los años sesenta la publicidad insistía en la relación entre los artefactos domésticos y la intimidad del hogar, mostrando a la clase media disfrutando de la comodidad de su sala, en la cual eran infaltables el televisor y otros electrodomésticos. Como se puede observar en la figura 4, la felicidad se asociaba con el bienestar material que se reflejaba en la proliferación de tecnología en la casa, que incluía artefactos para la cocina, el aseo y cuidado personal y, especialmente,

Figura 3
IMÁGENES DE LA FERIA DEL HOGAR (1976):
JUEGOS MECÁNICOS Y ESTANDS



Fuente: <<http://www.arkivperu.com/ferial-del-hogar-1976/>>.

para el descanso y placer hogareños. Entre 1950 y 1960 los diseños de las viviendas para las clases media y alta contemplaban espacios destinados al reposo y esparcimiento familiares y a recibir a amigos y familiares. En general, los diseños incluían una sala de estar y un “salón” con un mobiliario cómodo. En estos espacios fue

Figura 4
PUBLICIDAD DE ARTEFACTOS PHILIPS CON EL DETALLE
DE LOS REPRODUCTORES DE MÚSICA (1968)



Fuente: Caretas, n.º 377, 25 de julio de 1968.

donde rápidamente los artefactos como la televisión y los equipos de sonido se volvieron indispensables, consolidando la vida material de las familias de clase media y alta, tal como se observa en la figura 5.²

La estética y el estilo de vida que se promocionaron con el consumo de artefactos enfatizaron la existencia de la familia de clase media moderna caracterizada por un padre, usualmente proveedor, una esposa convertida en ama de casa y unos niños que disfrutaban de un ambiente de bienestar y tranquilidad emocional. La publicidad de los televisores muestra a familias compartiendo de forma placentera los programas de televisión. Por ejemplo, el texto que acompaña la imagen del televisor

2. Véase planos de algunas casas de esa época en: <<http://cammp.ultima.edu.pe>>.

Figura 5
SALAS Y SALONES DE ESTAR DE VIVIENDAS DE CLASE MEDIA
(1949-1962)



Fuente: <<http://cammp.ulima.edu.pe/>>.

Philco (figura 6) señala que “la televisión es intimidad, emoción, alegría, disfrutada plenamente en el ámbito hogareño. Todo debe coincidir para que los momentos sean más reparadores; calidad de imagen, nitidez de sonido, perfección de diseño... para su intimidad”.

A pesar de la publicidad, por lo menos hasta bien entrado los años setenta la televisión no fue un producto masivo en el Perú (Roca Rey 2016: 26). En 1966, de acuerdo con los reportes de la agencia de publicidad J. Walter Thompson, el Perú tenía un aproximado de 21 televisores por cada mil habitantes, muy por detrás de la Argentina (92), Uruguay (70), Venezuela (52) y Brasil (52); por debajo del Perú se encontraban Ecuador (8) y Chile (7). En 1972, las familias que contaban con televisión se concentraban en Lima; en la capital se registraba el 75% de todos los televisores del país y cerca del 50% de los hogares de la ciudad contaba con

Figura 6
PUBLICIDAD DE TELEVISORES PHILCO (1968) Y ZENITH (1970)



Fuente: Caretas, n.º 383, 26 de octubre de 1968 y <<http://www.arkivperu.com/zenith-lanza-el-control-remoto-en-el-peru-1969/>>.

un aparato. Los datos por sectores nos muestran mucho mejor las diferencias: el 98% de los hogares de los sectores A-B contaba con televisión, frente al 82% de los sectores medios y el 20% de las familias de clase baja (Thompson 1972: 41-42). En 1982, aproximadamente 30 de cada 100 familias de todo el país contaba con un televisor, el 88% de los hogares limeños tenía uno y la capital reunía el 61% de todos los televisores del país; incluso el 82% de los hogares limeños de clase baja poseía uno de estos aparatos (Thompson 1982: 81-83).

La música en casa

En esos espacios compartidos por la familia y escenario de reuniones sociales siempre fue importante la música

y, por ende, tener una consola (más conocida en el Perú como radiola), es decir, un mueble que era a la vez radio y tocadiscos. Su elegancia y el hecho de que fuera absolutamente apropiado para un salón o una sala de estar lo convirtieron en el mueble ideal para cualquier familia de clase media o alta. Hay evidencia de la oferta de radiolas en el país desde principios de los años cincuenta. El primer paso fue la difusión del cambiadiscos, que permitía reproducir más de 10 vinilos de 45 rotaciones por minuto (rpm) (figura 7).

Ese aparato se sumó a la venta de fonógrafos portátiles que facilitaban la reproducción en el hogar y fuera de él, pero que carecían de la potencia necesaria para una fiesta. Estos tocadiscos lo ofrecían en el Perú diversos distribuidores, entre ellos, la Sociedad Comercial Suizo-peruana, como se puede apreciar en la figura 7. Las radiolas Philco se vendieron en América Latina desde principios de la década de 1960 como un artefacto de alta fidelidad, con tres parlantes, cambiadiscos automático y en un “estilo contemporáneo, en acabados para armonizar con muebles de caoba, nogal o rubios”, enfatizando su función estética. Su costo en los Estados Unidos era de cerca de US\$ 200 (más de US\$ 1700 actuales), mientras que un tocadiscos portátil se podía obtener por menos de US\$ 40 (actualmente unos US\$ 340).³ La propaganda de una radiola en 1968 aseguraba que este objeto dará “colorido a su vida diaria con el sonido y música más fina del mundo, captada

3. Véase: <http://www.manchesterhistory.org/News/Manchester%20Evening%20Herald_1961-11-10.pdf>.

Figura 7
CAMBIADISCOS RCA (1953), FONÓGRAFO VM (1953) Y RADIOLAS
NIVICO (1968) Y PHILCO (1961, 1969)



Fuente: Colección personal y <<http://www.arkivperu.com/philco-alcanza-el-futuro-1969/>>.

delicadamente y reproducida por la consola ... para que usted pueda mayormente recrearse durante las horas de la noche, el panel frontal se ilumina en tonos a colores, creando un ambiente propio para la música”.

En la década del setenta, los equipos de sonido mejoraron notablemente su potencia gracias a la estandarización de las grabaciones estereofónicas y la separación de los parlantes de tres vías. Con esa nueva tecnología, la radiola tuvo sus días contados por la escasa flexibilidad de su diseño. Fue reemplazada por equipos de mayor fidelidad y potencia, favoreciendo el mercado

discográfico en expansión. Sin embargo, el placer de escuchar música dejó de estar asociado exclusivamente con las reuniones sociales. Los sistemas de audio se sofisticaron, incluyendo la alta fidelidad (Hi-Fi) y los parlantes de tres vías, lo que permitió su uso más amplio en las fiestas. Pero al mismo tiempo, gracias a los audífonos, escuchar música se convirtió en un placer individual. La propaganda muestra a una persona como de clase media, con saco, corbata, una bebida en la mano y audífonos, asegurando "ingresar a un grupo realmente exclusivo. Al grupo de gente que sabe apreciar la música en toda su magnitud" (figura 8).

Esto no significa que la venta de estos artefactos estuvo siempre fuera del alcance de los sectores con menores ingresos. Su precio fue reduciéndose en la medida en que comenzaron a fabricarse en el país. Las empresas extranjeras Philco y Zenith empezaron a ensamblar sus productos en el Perú y a la vez aparecieron las marcas locales Denky (1964) y Langeloh peruana; esta última fabricó la línea Imperial en los años setenta. Todo este crecimiento fue estimulado por el proteccionismo industrial de los gobiernos de Manuel Prado (1956-1962), Fernando Belaunde (1963-1968) y, especialmente, el Gobierno Revolucionario de la Fuerza Armada liderado por el general Juan Velasco Alvarado (1968-1975). Asimismo, el costo de los discos de vinilo disminuyó, lo que permitió a las familias de más bajos ingresos adquirirlos.

Contar con un buen reproductor fue considerado muy importante por las familias que querían ser percibidas como modernas. Con la industria fonográfica en expansión, y con los nuevos gustos de los jóvenes, la

Figura 8
SISTEMA DE AUDIO HI-FI PHILIPS (1973)

**Entre a un grupo
exclusivo:
con HI-FI INTERNATIONAL
PHILIPS**



AMPLIFICADOR ESTEREOFONICO HI-FI El sonido de primera. Calidad internacional. Resistencia para vibraciones, presión y humedad. Cableado para altavoces y salida de audio. Dispositivo controlado en volumen.		AMPLIFICADOR ESTEREOFONICO HI-FI Una maravilla para todos. Resistencia para vibraciones, presión y humedad. Cableado para altavoces y salida de audio. Dispositivo controlado en volumen.
AMPLIFICADOR ESTEREOFONICO HI-FI El sonido de primera. Calidad internacional. Resistencia para vibraciones, presión y humedad. Cableado para altavoces y salida de audio. Dispositivo controlado en volumen.	La tecnología y la ingeniería en un grupo realmente exclusivo. Al grupo de gente que sabe apreciar la música en toda su magnitud. Que sabe que con un sistema HI-FI INTERNATIONAL, en su sala, todo su tiempo y contenido de la música se disfruta como nunca. Este grupo pertenece a la gran calidad y potencia de sonido de los sistemas HI-FI INTERNATIONAL, en el mundo de PHILIPS. Además, este grupo está respaldado por el conocimiento y experiencia del TÉCNICO PHILIPS. Vente a su Distribuidor Oficial PHILIPS.	AMPLIFICADOR ESTEREOFONICO HI-FI El sonido de primera. Calidad internacional. Resistencia para vibraciones, presión y humedad. Cableado para altavoces y salida de audio. Dispositivo controlado en volumen.
SALIDA DE AUDIO El sonido de primera. Calidad internacional. Resistencia para vibraciones, presión y humedad. Cableado para altavoces y salida de audio. Dispositivo controlado en volumen.	CONEXIONES HI-FI El sonido de primera. Calidad internacional. Resistencia para vibraciones, presión y humedad. Cableado para altavoces y salida de audio. Dispositivo controlado en volumen.	CONEXIONES HI-FI El sonido de primera. Calidad internacional. Resistencia para vibraciones, presión y humedad. Cableado para altavoces y salida de audio. Dispositivo controlado en volumen.

Sólo PHILIPS tiene la calidad PHILIPS

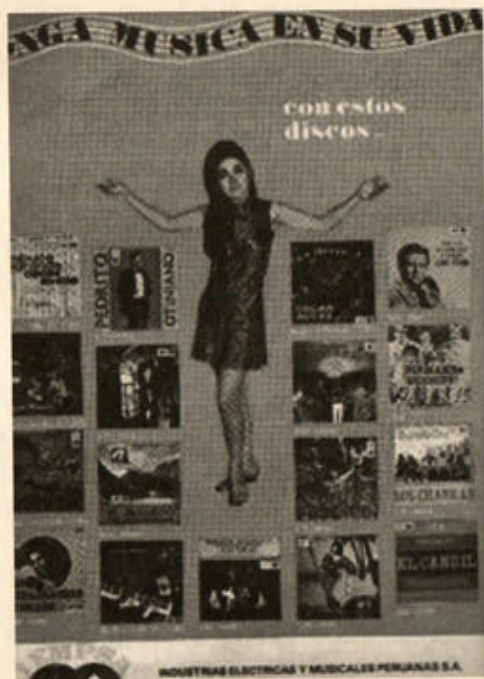
30 julio 1973

Fuente: <<http://www.arkivperu.com/hi-fi-international-philips-1973/>>.

compra de discos aumentó, permitiendo que muchos contaran con su propia biblioteca musical. Así, las disqueras se promocionaban en revistas de clase media, como se puede observar en la figura 9.

Por otro lado, dos tecnologías habían cambiado la manera de disfrutar la música grabada: el disco de

Figura 9
PUBLICIDAD DE DISCOS IEMPSA (1968)



Fuente: *Caretas*, n.º 383, 26 de octubre de 1968.

vinilo, inventado en 1948 y más portátil que los anteriores productos, y el disco de larga duración de 33 rpm, que extendió el tiempo de grabación de 20 a 25 minutos por lado. Estas novedades, junto con los discos de 45 rpm, volvieron obsoletos los discos de 78 rpm y fueron las responsables de abaratar la forma de grabar y transmitir sonido. A partir de ahí, disminuyó el costo de producir música y tanto las grabaciones como los reproductores fueron de mayor calidad.

El problema desde el punto de vista del mercado era cómo lograr que los discos de 45 o 33 rpm se reprodujeran de forma continua, uno tras otro (salvo la pausa inevitable entre cada disco o pista), para poder amenizar una fiesta sin que la música se interrumpiese. Ese detalle explica por qué las orquestas de esos años van a ensayar dos estrategias para mantener su presencia en el mercado discográfico. En primer lugar, tocar músicaailable para todos los gustos y edades. En segundo lugar, interpretar popurrís, es decir, fragmentos de canciones que podían abarcar muchos minutos del disco para que la gente tuviera más tiempo para disfrutar el baile. Ambas estrategias son fundamentales para explicar por qué la cumbia orquestada, junto con otros ritmos, se hizo tan popular en los hogares de clase media y alta.

Este mercado discográfico se mantuvo hasta el ingreso del casete en 1982, una nueva tecnología que permitió reproducir la música en casa, con lo cual la grabación de discos disminuyó, luego de su largo ciclo de auge iniciado en los años cincuenta. Si bien el casete arruinó a las disqueras, permitió popularizar la música, gracias a que los radiocasetes se convirtieron en los principales aparatos para escucharla. Esta expansión coincidió con la reapertura del Perú al comercio mundial desde 1980, lo que hizo posible el ingreso de reproductores de música del mercado asiático, de mucho menor costo que su competencia.

El crecimiento de la clase media y el desarrollo de una modernidad material son fundamentales para comprender el surgimiento de la cumbia peruana. La migración a las ciudades, especialmente a la capital, permitió a miles de personas vivir este proceso por medio del

consumo de artefactos y música. Si bien esto no se encontraba al alcance de las mayorías, este proceso fue la base de la manera como se resolvió la tensión entre la modernidad y la tradición. La cumbia muestra que era posible conservar las raíces provincianas adoptando la modernidad material y sonora, una propuesta que llegó a los espacios domésticos a través de la radio, los reproductores de música, la televisión y, por supuesto, las orquestas en vivo.

Cumbia a la peruana (1962-1968)

El primero en proponer una cronología de la cumbia-chicha peruana, que ha sido seguida parcialmente por otros autores, fue Arturo Quispe Lázaro (1988: 8). Este autor señala 1968 como el comienzo de una primera etapa de lo que llama “chicha costeña”, que se prolongaría hasta aproximadamente 1976-1978 (Quispe Lázaro 2019: 146). Según él, esta fue una época de predominio de la cumbia (o chicha) costeña, transitando paulatinamente hacia sonidos más andinos. En su último estudio considera a la guitarra como el cambio clave, pero no altera su cronología (2019: 149). No obstante, Quispe Lázaro supone que la cumbia se difundió como una alternativa a la música del Caribe y las Antillas, sin reconocer la enorme variedad de combinaciones que hubo: cumbia-guarachagua-jira-son, etcétera (2019: 150). Al no discriminar las diferentes expresiones ni considerar la opinión de los músicos o la influencia de las disqueras, este autor afirma de manera imprecisa que “en realidad la chicha es el término genérico para designar a toda la producción tropical en el Perú” (2019: 156).

La segunda etapa definida por Quispe Lázaro (2019: 152) se extiende de 1979-1980 a 1985-1986. En este periodo se impone la chicha andina, más cercana al huayno, que se consolida con la aparición de centros de diversión dedicados a ese ritmo musical. Si bien es cierta la mayor conexión con sonidos andinos en los años ochenta, esta propuesta se centra más en la parte vocal que en el resto de instrumentación, un proceso de cambio que tiene su origen antes de los años setenta. Como señala Tantaleán (2016: 47-49), se pueden notar elementos de continuidad entre esa década y los años ochenta en la instrumentación, la cual comenzó a adoptar tempranamente sonoridades andinas utilizando recursos nuevos: por ejemplo, el órgano electrónico, más cercano al estilo del arpa, y los pedales en la guitarra, como influencia del rock y el pop (Tantaleán 2016: 90). Por último, como explica Turino (1990), desde el principio la cumbia se desarrolló en un constante contacto entre músicos migrantes y limeños, sin que hubiera una frontera infranqueable entre ellos.

En este trabajo propongo una periodificación diferente: los orígenes de la cumbia peruana no se restringen a los grupos compuestos por guitarras. Desde principios de la década de 1960, destacadas orquestas de la época interpretaron y grabaron diferentes versiones de cumbia, un hecho que no es considerado en la evolución de la cumbia peruana y que, sin embargo, influyó mucho en la aparición del movimiento cumbiero local.

¡Llegó la cumbia! (1962-1965)

Desde fines de los años 1940, el consumo de música y discos comenzó a ser más diverso, tal como se observa en los *rankings* musicales compilados por Gonzales (2015). Según este autor, las listas de éxitos que se entregaban a la Asociación Peruana de Autores y Compositores (Apdayc) y a los medios de comunicación se elaboraban de forma muy descuidada, razón por la cual desarrolló su investigación utilizando su propio archivo, producto de su labor en diversas radioemisoras, como Universal, Panamericana, Studio 92, Okey-fuego, RPP y CRP. Entre 1948 y 1955, las preferencias del público, al menos limeño, se repartían entre la música caribeña (guaracha, bolero, mambo, etcétera), la música criolla y la mexicana. Pronto, como veremos, esa tendencia cambiaría.

Como señala Villar (2010), en el Perú “el bicho tropical” comenzó con el auge del mambo a mediados de los años cincuenta y en los sesenta fue reemplazado por otros ritmos caribeños, como el guaguancó, la guaracha, el chachachá y la cumbia. Sin duda, en el auge de este mercado tropical tuvo mucha importancia la larga vigencia de La Sonora Matancera de Cuba, una orquesta que visitó el país en varias oportunidades. En 1955, esta famosa agrupación llegó a Lima con su integrante de moda, Celia Cruz, “La Guarachera de Cuba”, en un éxito que se repitió en una segunda visita en 1957. Varias orquestas peruanas se fundaron bajo la influencia de la orquesta cubana, imitando su formato instrumental. Si bien la guaracha está emparentada con el son cubano, tiene formas de interpretación en la percusión que pueden estar relacionadas con la manera de acompañar la cumbia. Un ejemplo,

entre varios, se puede apreciar en el célebre tema “El corneta” (Seeco, 1953), interpretado por Daniel Santos con La Sonora Matancera. Esta grabación fue lanzada al mercado como guaracha, el ritmo de moda que dominó los salones de baile desde fines de los años cuarenta hasta bien entrados los sesenta. En el Perú fue un gran éxito incluido en todos los repertorios de las orquestas. En ese tema se puede notar la similitud en la manera de llevar la marcha de la percusión entre la guaracha y la cumbia, creándose un estilo local guaracha-cumbia.

Otro género musical importante para la cumbia peruana fue el son cubano, presente desde los años 1930, pero que tuvo un segundo gran auge a fines de la década del cincuenta (Cosamalón y Rojas 2020). Entre 1957 y 1958, el sello MAG editó, entre otros temas, “Las mujeres sin conciencia”, “La engañadora” y “Jacarandosa” del Trío La Rosa; le siguió el Trío Servando Díaz con sus grandes éxitos “Don Toribio Carambola” y “Tic tac” (El Virrey, 1964), y luego una importante compilación de estrellas del son, incluidos los muy influyentes Los Compadres de Cuba (*Lo mejor del son cubano*, MAG, 1970). La sonoridad de estos grupos, con la marcha de bongó acentuando el cuarto tiempo junto con el bajo, las guitarras acústicas, las maracas y el güiro, se fusionó con la guaracha que, como se puede apreciar en los conjuntos peruanos, se expresó en las diversas mezclas de guaracha-son-cumbia. Un indicador de la importancia del son es el hecho de que dos temas de Los Compadres de Cuba, “Preparen candela” y “Sarandonga”, fueron los éxitos en 1959 (Gonzales 2015: 46).

En términos sonoros, la cumbia peruana comenzó tomando los recursos de la cumbia colombiana, en auge

desde fines de los años cincuenta. El porro se editó en Lima antes que la cumbia. Un ejemplo de esta relación son las grabaciones de porro del año 1956 del colombiano Francisco “Pacho” Galán y su Orquesta, “Estambul” y “El gallito giro” (*Fiesta en Colombia*, Sonolux, 1956), reeditadas como disco de 45 rpm en Lima por Sono Radio, probablemente entre fines de los años cincuenta y principios de los sesenta. En 1958 se publicó en la capital “Foncho” (Sono Radio), otro tema de Pacho Galán y su Orquesta; al año siguiente, el tema en ritmo de porro “La antioqueña” del Trío La Rosa (MAG). El porro se diferencia de la cumbia por la cadencia, la instrumentación y el baile. Sin embargo, en el caso peruano, ambos ritmos se fusionaron en lo que se consideró la cumbia, debido entre otros motivos a la dificultad de diferenciarlos por no ser parte de una tradición previa. Pronto la cumbia y el porro adquirieron matices locales en un mercado acostumbrado al mambo, la guaracha y el son.

El porro-cumbia comenzó a dominar la escena bailable peruana gracias al éxito de grupos cuyas producciones fueron reeditadas en nuestro país. Aunque no es posible fechar con exactitud el disco en el que se la incluye, es importante mencionar la cumbia “Lucifer”, producción original del músico de origen chileno Willy Marambio¹ y su Orquesta, una de las agrupaciones musicales más renombradas de esa época que tocaba en un importante salón de baile limeño llamado Neptuno.

1. Sobre el lugar de nacimiento de Marambio, de quien también se dice que es brasileño, véase: <<https://www.facebook.com/425771114174609/photos/willy-marambio-%22el-principe-de/426511500767237/>>.

Al parecer, la grabación es de fines de los años cincuenta o principios de los sesenta, con lo cual podría ser la primera grabación original de una cumbia en el Perú, aunque fue etiquetada como “cumbión” (MAG, colección personal). Sí se sabe que en 1961 apareció la que puede ser la primera grabación reimpresa en el Perú en ritmo de cumbia: se trata de “Cumbia barulera” en el LP *La Sonora Dinamita* (Fuentes-El Virrey, 1961). La Sonora Dinamita, una agrupación colombiana fundada por Antonio Fuentes, sería el punto de partida de la célebre disquera Discos Fuentes, que desde principios de los años sesenta fue representada en Lima por El Virrey. El carácter principalmente bailable de la “Cumbia barulera” se evidencia en la letra:

Báilala
apriétala que apriétala
báilala
apriétala que apriétala
cuando yo bailo esta cumbia me olvido
de las penas cuando yo bailo
Esta cumbia me olvido de las penas
Porque tiene sabrosura
la cumbia barulera.

Es importante señalar que esta canción viene acompañada de once temas de otros géneros musicales: guaracha (3); son (1); jalaito (1); porro (3); guajira; batunga y bolero. Esto significa que la cumbia y su variante el porro no fueron la mayoría en un disco dedicado fundamentalmente al baile. Además, como veremos más adelante, entre los años sesenta y comienzos de los

setenta tampoco se diferenciaba claramente la guaracha, el son y la cumbia (Cárdenas 2014: 17).

Se pueden citar, entre otros grandes conjuntos y éxitos de la música tropical que combinaba la guaracha-son-porro con la cumbia, al grupo cubano Los Llopis con “Quiero amanecer” (*Varios. Los éxitos del año*, El Virrey, 1961), “La pollera colorada” (*Varios II. Los éxitos del año*, El Virrey, 1961) y “La gorda” (Discos Fuentes, circa 1963); al venezolano Hugo Blanco y su “Cumbia con arpa” (Polydor, 1965); y al colombiano Calixto Ochoa y su Conjunto con “Los sabanales” y “Charanga campesina”, de su autoría e interpretación (Discos Fuentes, circa 1965). Este auge se evidenció en 1962, cuando dos éxitos tropicales aparecieron por primera vez en la lista de los discos más vendidos, si bien no entre los 15 primeros: “La pollera colorada”, en la versión del colombiano Pedro Salcedo, y “Moliendo café” de Hugo Blanco (Gonzales 2015: 56-57).

De los grupos mencionados, dos son especialmente importantes por su influencia en la música peruana: Los Llopis y Hugo Blanco. El primero ilustra muy bien el tránsito de los sonidos tradicionales a la modernidad. El grupo era originario de Cuba y a lo largo de su carrera grabó diversos ritmos de moda, como se puede advertir en su LP *Estremécete* (Zafiro, 1960), en el cual incluso interpretó rock and roll (se lo considera pionero del género en su país).² A pesar de esto, su producción incluye fusiones con ritmos cubanos interpretadas con las

2. Véase: <<https://magazineampm.com/en/tras-los-origenes-del-rock-en-cuba-los-llopis/>>.

guitarras eléctricas de Francisco y Manuel Llopis, la voz de Lázaro Manolo Vega y el saxofón alto de Leandro Torres. Con ese formato grabó sus dos grandes éxitos en ritmo de guaracha, "Quiero amanecer" y "La pollera colorada" (1961), que influyeron notablemente en las sonoridades locales por la introducción del saxofón alto como único instrumento de viento en una orquesta, tal como veremos más adelante con Los Pacharacos. La popularidad de este grupo fue tan grande, posiblemente por la originalidad de su formato, que hasta grabó un LP en la capital, *Los Llopis en Lima* (El Virrey, 1962), la primera producción de un grupo de trayectoria internacional realizada en el Perú. El grupo llegó a Lima como parte de una gira y se presentó en televisión con gran éxito, razón por la cual la disquera lo contrató en exclusividad para grabar el LP en el que sus miembros fueron descritos como "ídolos de la gran corriente juvenil popularizada como la NUEVA OLA" (mayúsculas en el original). En esta presentación se advierte que la disquera consideraba que los nuevos ritmos tropicales y la nueva ola eran parte del mercado juvenil de la música.

En *Los Llopis en Lima* el conjunto grabó un tema que consolidó aún más su influencia en la música peruana: "La gorda". Esta pachanga (así fue etiquetada) es un muy buen ejemplo de la transición de la música tradicional hacia la cumbia. La canción fue compuesta en 1962 originalmente como chacarera por Ernesto Cabeza y Rodolfo Zapata, y grabada por el conjunto argentino Los Chalchaleros al parecer ese mismo año. En la producción limeña, Los Llopis presentaron varios temas en los que destacaba el saxofón alto, en especial al comenzar la canción, demostrando la flexibilidad

de ese instrumento y su formato orquestal para adaptar géneros locales a ritmos tropicales o, por lo menos, acercarlos a ellos. Esta estrategia fue imitada casi de inmediato, en 1963, por Los Pacharacos.

El venezolano Hugo Blanco (nombre artístico de Hugo César Blanco Manzo) es igualmente importante por la introducción de las cuerdas, en este caso el arpa, como instrumento solista. Su gran éxito, en coautoría con su paisano José Manzo, "Moliendo café" (*Hugo Blanco y su arpa viajera* - La India Tibaire, Palacio, 1961), demostró que se podía interpretar música tropical muy bailable sin letra, sostenida solo por un arpa capaz de llevar la melodía y los coros. En este caso, al igual que en el de Los Llopis, su importancia se acrecienta por la edición local del LP *Percusión* (Polydor, 1962), el mismo año en que se edita el disco del grupo cubano en Lima.

Desde 1962 otra fuerza musical se integró al universo sonoro de la cumbia, complementando los timbres del saxofón alto y la guitarra eléctrica y representando también la modernidad musical: el teclado electrónico interpretado por el venezolano Tulio Enrique León. Su primera producción de 1962 (*Este es el ritmo*, Discomoda) rápidamente influyó en el ambiente musical limeño. En 1964 se editaron en nuestro país sus éxitos "Yolanda", "Cumbia algarrobera" y "Sabor a cumbia" (Odeón, 1964), todos etiquetados como cumbia. Estas grabaciones fueron parte de las grandes influencias de la época por sus características musicales; además, su difusión es reconocible hasta hoy. Estas versiones incorporan el teclado electrónico utilizado ampliamente en el rock, el soul y el boogaloo, entre otros géneros. Otro factor de gran influencia es la estructura de sus composiciones:

instrumentales y, simultáneamente, muy bailables. Esto se evidencia, por ejemplo, en el espacio que se le otorga a la improvisación de los timbales, un elemento que se hereda de la influencia afroamericana en la cumbia y de los sonidos caribeños. Este detalle no es menor, pues permite a los bailarines expresarse libremente al ritmo de los fraseos del timbalero. Esta característica hace posible crear una sonoridad que se relaciona tanto con el universo musical anterior como con proponer unos pasos adelante la experiencia sonora del público. Es decir, no solo se debía tocar rock, twist, baladas o la nueva ola para bailar: se podía hacer música instrumental tropical muyailable utilizando los instrumentos más recientes.

Rápidamente, los músicos peruanos comenzaron a reinterpretar la cumbia (*covers*) con toques locales consistentes en acelerar o reducir el pulso del ritmo, incorporar o suprimir solos de percusión, añadirle el acordeón, piano y metales, arreglarlos para otros formatos orquestales, entre otros detalles que fueron aprovechando las tendencias locales e introduciendo a la vez nuevos gustos entre el público. La Sonora de Germán "Ñiko" Estrada Alvarado, chalaco pionero en la interpretación de la música tropical en el Perú, grabó en 1962 la primera cumbia ejecutada por una orquesta local y que puede ser fechada con precisión: un *cover* de "Quiero amanecer" (Smith, 1962). Este disco tiene la particularidad de aprovechar el auge de la guaracha para introducir el nuevo ritmo en el mercado de la música tropical peruana: el tema fue etiquetado como guaracha-porro.³ Además, la versión que reproduce es

3. Véase: <<https://gladyspalmera.com/coleccion/disco/15209>>.

prácticamente la misma que la de Los Llopis, pero con trompetas, en lugar del saxofón original.

La influencia de la cumbia se hizo cada vez más notoria en las orquestas peruanas de la época. Prosperó en el gusto popular con grabaciones como "Cumbia sobre el mar" (Sono Radio, 1963), de la Sonora Sensación, dirigida por el arequipeño Mario Cavagnaro, un tema originalmente grabado en Colombia por el Trío Serenata (Discos Serenata 1962). Carlos Pickling (nombre artístico de Carlos Pichilingue), tecladista norteño, lanzó al mercado un LP con 12 temas bailables de diversos géneros, como chachachá, merengue, charanga, bolero, twist, balada, rock, bossa nova y —muy relevante— "El ladronzuelo", presentado como guaracha-porro (*El chachachá de los aviadores*, MAG, 1963). El trabajo de Pickling es prácticamente contemporáneo a las grabaciones de Tulio Enrique León, reproduciendo con su orquesta los éxitos del tecladista venezolano.

Ese mismo año, el argentino Enrique Lynch y su Conjunto presentaron el LP *Otro impacto* (Sono Radio, 1963), en el cual se incluyó un popurrí de temas cumbia-porro compuesto por "La pollera colorada", "El ladrón" y "Cumbia sobre el mar". "El ladrón" parece ser un tema originalmente interpretado por la cantante ecuatoriana Fresia Saavedra en ritmo de guaracha, que se convirtió en un gran éxito en 1956, cuando ocupó el cuarto lugar en la lista de Gonzales (2015: 43). El disco de Lynch es posiblemente la primera versión arreglada de cumbias hecha en el Perú que se conoció en el exterior: fue comercializado por el sello Vene Vox en Venezuela (1963). Lo mismo pasó con otro disco de Lynch, *Fabuloso impacto* (Sono Radio, 1964 y Diversión, 1964,

Venezuela). Esta orquesta grabó diversas producciones entre 1963 y 1971, dándole espacio al porro y la cumbia; a partir de 1971, la cumbia orquestada fue desapareciendo. Este lapso marca el auge de los formatos orquestales, más del gusto de las clases media y alta. En los casos señalados se trata de arreglos propios (no de transcripciones o *covers*), sobre todo porque los formatos originales de las grabaciones no eran los mismos que los de las orquestas peruanas.

En 1963 se debe también destacar la participación de Alfredo "Lole" Molina, quien arregló para su orquesta varios temas de la música popular, entre ellos justamente "Estambul" de Pacho Galán (*Añoranzas*, Iempsa, 1963). Molina, trompetista de importancia, acompañó a muchos artistas que llegaban a Lima, como al célebre cantautor cubano Benny Moré en 1958. Además, fue parte de la orquesta de su hermano Eulogio, saxofonista, que incursionó en todos los géneros y ritmos populares. Al separarse de él formó la agrupación Lole Molina y su Conjunto, con quien grabó varios LP con popurrís de diversos géneros: vals, rock, twist, guaracha, bolero y, por supuesto, cumbia.

En 1964, la Sonora Sensación grabó "Noches de cumbia" (Sono Radio, 1964), de la que no se sabe si se trata de una versión original o del arreglo de un tema previo. Si bien podría ser la primera grabación de cumbia en el Perú totalmente original, el compositor de esa canción es el colombiano Rafael Mejía Romaní, el mismo autor de la grabación anterior de la Sonora, "Cumbia sobre el mar", de 1963. Esta consolidación de la cumbia se evidenció en el *ranking* de 1964, el año en que Los Beatles irrumpieron en el mercado peruano. Los éxitos

de la mejicana Linda Vera, "Cumbia que te vas de ronda" y "Festival de Guararé", interpretados por el conjunto colombiano Los Corraleros de Majagual, figuraron en los puestos 18 y 35, respectivamente (Gonzales 2015: 63).

Como se puede ver, desde 1962 se registran grabaciones que reprodujeron éxitos conocidos y arreglados con nuevos instrumentos en el Perú, como el saxofón, el órgano electrónico y la guitarra eléctrica, ampliando el formato orquestal y de *big band*, mientras que otros instrumentos que ya se utilizaban, como el acordeón, se adaptaron al nuevo ritmo siguiendo a las cumbias colombianas. Un ejemplo de este proceso son las grabaciones de Eulogio Molina, "Cumbia morena" y "Me voy al amanecer" (Odeón, 1965), compuestas por los colombianos Dolcey Gutiérrez y Edmundo Arias, respectivamente. Ese disco de 45 rpm tuvo resonancia internacional. De hecho, fue reimpresso en Nicaragua en el mismo año (Istmo, 1965). Esta etapa se cierra con nuevas sonoridades, menos tradicionales que la cumbia colombiana, que tuvieron una influencia decisiva en la aparición y desarrollo de la cumbia peruana y que, además, se combinaron con el huayno.

La multiplicación de la cumbia (1965-1968)

Paulatinamente, la cumbia comenzó a ganar el mercadoailable peruano, en especial por el prestigio de las orquestas de música instrumental, más del gusto de las clases media y alta. Estas agrupaciones se especializaban en adaptar los ritmos de moda, en muchos casos suprimiendo la voz y reduciendo los sonidos considerados estridentes, arreglándolos para orquestas de vientos

percibidas como “decentes” en un proceso de limpieza sonora similar a lo que en otros casos se ha llamado “adecentamiento musical” (Quintero 2009). Entonces, es posible que la creciente clase media, especialmente la limeña, haya sido la primera base social y económica de la cumbia en el Perú, como lo demostraría la proliferación de orquestas preferidas por ese sector y el tipo de producciones que lanzaron al mercado: discos de larga duración destinados a amenizar las fiestas domésticas.

Este hecho se reflejó en la edición de discos exclusivamente dedicados a la cumbia y orientados a un consumo de clase media y alta. Así, en 1965 el músico argentino Héctor Ferreyra y su grupo —Héctor Ferreyra Orquesta y Coros— presentaron el LP *Que siga la cumbia vol. I* (El Virrey, 1965), abandonando la música criolla de sus anteriores producciones. De igual manera, se lanzó al mercado una compilación de cumbias arregladas por diversas orquestas locales, como Lole y su Conjunto, Ñiko Estrada y Eulogio Molina, con el título *Que siga la cumbia* (Odeón, circa 1964-1965). Otra grabación importante fue la de Ñiko Estrada, *Mosaico tropical* (Odeón, 1965), en la cual figuraron diversos géneros, como el chachachá, la guaracha y la cumbia, contribuyendo a consolidar un mercado para la música tropical (Mendivil 2015). En esa producción se incluyó “Óyelo que te conviene”, del conocido pianista y compositor norteamericano de origen portorriqueño Eddie Palmieri, grabada ese mismo año en *Azúcar pa’ti* (Tico Records, 1965). Este detalle muestra que lo que luego se conoció como salsa, en ese momento etiquetada como guaracha y guaguancó, convivió en los discos con otros ritmos, como la cumbia, el porro y el chachachá,

configurando una audiencia de lo que genéricamente se llamó “música tropical” (Villar 2010).

Por otro lado, el baile es fundamental en la formación del mercado musical peruano. Los conjuntos grabaron discos de larga duración destinados a amenizar las fiestas con música variada, arreglada en el formato de orquesta grande. La producción de Sono Radio para fines del año 1965 lo muestra claramente: *Grandes éxitos de cumbias*. Lo valioso de esta producción es que se incluyó al grupo colombiano los Teen Agers, quienes interpretaban ritmos de moda: a gogó, twist, merengue, entre otros, y, por supuesto, cumbia. Se considera que ese conjunto fue pionero en la introducción del teclado y guitarra electrónica entre fines de los años cincuenta y principios de los sesenta. El tema incluido en esa producción fue “Cumbia en Lima”, una pieza orquestada pero con cambios de ritmo que la hacen muyailable. El año 1965 todavía ofrece sorpresas. Se registró la producción original de la orquesta del percusionista peruano Blackie Coronado, quien grabó “A gozar el cumbión”, de la autoría y arreglos del maestro limeño Carlos Hayre, en *Blackie Coronado y su Orquesta* (El Virrey, 1965), un tema de indudable origen local del cual no hemos logrado ubicar el audio. Esta es una de las primeras, o quizá la primera, cumbia compuesta y grabada localmente.

Además de los hermanos Alfredo y Eulogio Molina, de Enrique Lynch y las sonoras de Mario Cavagnaro y Ñiko Estrada, fue fundamental la larga vigencia de la Sonora Lucho Macedo (nombre artístico del limeño Luis Young Agüero), activa desde fines de la década de 1950. Los primeros LP en los que esta agrupación introdujo

arreglos de cumbia fueron *Cumbia que te vas de ronda* (El Virrey, 1965; reeditado en México, Eco 1965); *Lo que más me gusta* (El Virrey, 1965; reeditado en Colombia, 1965) y *Cumbia, pompo y guaracha* (El Virrey, 1965; figura 10). Como se puede ver, editó tres discos solo en el año 1965. Macedo fue uno de los músicos más prolíficos y destacados de las décadas del cincuenta y sesenta y acompañó a muchos artistas extranjeros importantes, como la cubana Celia Cruz, el colombiano Nelson Pinedo y los portorriqueños Tito Rodríguez y Daniel Santos. Su orquesta era muy solicitada en los bailes de la élite, tanto en el Perú como en el exterior. La portada de su disco de 1963 muestra esta relación con las clases más privilegiadas: el director y sus cantantes son fotografiados en el balcón de un edificio moderno de clase media rodeado de otras construcciones de la misma categoría (*Lucho Macedo – Sus cantantes, su Sonora, MAG, 1963*). Macedo fue incluso contratado en 1971 por tres años en el prestigioso restaurante El Tumi,⁴ ubicado en el distrito de San Isidro, lugar de residencia de la clase alta limeña.

En *Cumbia, pompo y guaracha* (figura 10), Macedo presentó una selección de éxitos conocidos, pero sumó una producción local, “Cumbia trujillana” (léase QR 2 al final del libro), definitivamente una de las primeras versiones totalmente original del nuevo ritmo y que coincide en el tiempo con la compuesta por el limeño Carlos Hayre. En esta canción, la lírica apunta a que se reconozca particularmente su aspecto bailable. El coro

4. Véase: <<http://old.latinastereo.com/SalserodelMes/LuchoMacedo/Cronologia.aspx>>.

Figura 10
PORTADA Y CONTRAPORTADA DEL LP DE LA SONORA LUCHO
MACEDO, CUMBIA, POMPO Y GUARACHA (1965)



Fuente: <<https://www.discogs.com/es/Sonora-Lucho-Macedo-Cumbia-Pompo-Y-Guaracha/release/10090956>>.

final dice: “chicos, chicas, no se pierdan la buena cumbia, la cumbia más sabrosa, la cumbia trujillana”. Claramente, la letra busca reconocer y que se reconozca entre sí un nuevo grupo del mercado peruano de música: los jóvenes. El interés de estos últimos había sido captado, como es sabido, por ritmos modernos, como el rock, el twist, el a gogó y la nueva ola, desde principios de los años sesenta. Los *rankings* musicales desde 1961 muestran el arrollador avance de esos nuevos ritmos que acaparan los primeros puestos de las listas hasta fines de los años sesenta (Gonzales 2015: 53-75).

Quizá un detalle interesante es que mientras que la cumbia se convertía en el ritmo de moda como parte de lo tropical, en *Cumbia que te vas de ronda* Macedo reproduce un tema que es considerado por unanimidad un hito

en la aparición de los sonidos salseros: “Lluvia con nieve”, del trombonista y cantante puertorriqueño Efraín “Mon” Rivera (*Que gente averigua*, Alegre Records, 1963). Esto demuestra la consolidación de un mercado de música tropical en el que convivieron la cumbia, la guaracha, el guagancó y otros géneros. Es más, la estrategia de estas grandes orquestas consiste en integrar la música que atraía a los jóvenes junto con otros gustos musicales.

La portada de *Cumbia, pompo y guaracha* muestra ritmos bailables tradicionales del Caribe, señalando con claridad el objetivo de esta producción, pero la imagen aún carece de referentes locales, quizá revelando todavía su carácter foráneo. Además, dado su formato de 33 rpm, es una producción destinada a bailar de forma continua, canción tras canción. En la contratapa se presenta a Macedo como un pianista especializado en los sonidos tropicales: “perteneciente a las promociones estupendas de pianistas que hicieron de la rumba y la guaracha ritmos de categoría mundial [...] ha sabido conservar e imprimir su propia personalidad a sus ejecuciones al piano, auténtica fiesta de ritmo y alegría”. Esta sapiencia, reconocida por sus contemporáneos y hasta la actualidad, lo convirtieron en el “gran maestro de la cumbia”, a pesar de que el género no tenía muchos años de presencia en el país. Como señala en 1970 un periódico arequipeño citado por Santos Véliz:

[...] del examen simple y directo de los ritmos que cautivaron el interés general de la presente temporada, no hay duda de que el ágil ritmo colombiano cumbia, estableció claro predominio sobre otros estilos que se insinuaron capaces de mantener en lugar preferente. (2007: 38)

Figura 11
LP DE EULOGIO MOLINA CONJUNTO Y COROS, *LA OLLA SEÑORA...*
(IEMPSA-LÍDER, 1965)



Fuente: <<http://vinilospereanos.blogspot.com/2016/12/eulogio-molina-la-olla-senora-1965.html>>.

Mientras que la cumbia se consolidaba, el mercado discográfico, la radio, la naciente televisión y sus programas se convirtieron en una nueva demanda para elaborar la banda musical de las propagandas que se emitían en vivo. La televisión, como hemos visto, se volvió el medio de comunicación más vinculado con las clases media y alta. Eulogio Molina no había logrado hacerse un lugar importante en el mercado de la cumbia, pero consiguió incursionar en los *jingles* televisivos. Su producción del año 1965, *Ronda que te vas de cumbia* (Odeón, 1965), no tuvo el éxito esperado; su propuesta de arreglar canciones en cumbia que se asemejaban a las rondas infantiles no funcionó. En contraposición, logró mantener su vigencia musicalizando las propagandas en ese ritmo, que fueron editadas en el disco *La olla señora...* (Iempsa, 1965). Con este esfuerzo, el alcance de la

cumbia aumentó notablemente, relacionándose con un mercado de consumidores de productos cotidianos destinados a la clase media. Como se puede ver en la figura 11, Molina apela a las amas de casa para la venta de su disco, porque ellas eran quienes posiblemente se ocupaban de las compras para el hogar. La portada muestra a una mujer vestida de forma moderna, tocando una batería acústica compuesta por instrumentos de cocina, una curiosa amalgama de modernidad y tradición.

La irrupción de la guitarra eléctrica

Hasta fines de los años sesenta se mantuvo el predominio de la orquestación para la cumbia, sin que la guitarra eléctrica tuviera mayor relevancia, a diferencia del órgano electrónico, que se incorporó desde la participación de Carlos Pickling, a mediados de la década, siguiendo el ejemplo del venezolano Tulio Enrique León. El cambio fundamental se produjo al incorporarse la guitarra como voz principal en las orquestas y conjuntos, un instrumento que se escuchó como grabación quizá por primera vez en la cumbia de Lole y su Conjunto "Concierto de cumbias", producida en 1966 por el sello Orión en Guayaquil (Ecuador). Esta producción comienza con una improvisación de trompeta, a la cual le sigue otra de guitarra (0:37-1:00), la misma que, a falta de otras evidencias, parece ser la primera incursión de importancia de ese instrumento en una grabación de cumbia orquestada.⁵

Esta novedad no es la única relevante: es también importante rastrear la participación de la guitarra eléctrica. La edición de discos de rock comenzó en el Perú a mediados de los años cincuenta con los éxitos del estadounidense Bill Haley y sus Cometas, cuando salió por el sello El Virrey en 1956, bajo licencia de Decca, "Rock around the clock" y "See you later aligátor". Esta producción fue anticipada en 1955 por el estreno de la película *Blackboard jungle*, un filme de gran impacto en la juventud de la época que incluyó como banda sonora el primero de los éxitos mencionados. Ese año, según Gonzales (2015), este disco se convirtió en el más solicitado. La explosión del nuevo ritmo continuó en los años sesenta con los éxitos del guitarrista también estadounidense Chubby Checker, quien introdujo sus influyentes riffs de guitarra por medio de sus grabaciones "Let's twist again" (Decca, 1961) y "The twist" (Odeón, 1961) y de su LP *¡Sólo para twisteros!* (Odeón, 1961). En 1961, asimismo, la Sonora Lucho Macedo grabó en ritmo de rock "La espuma" (MAG). Un año después, en 1962, Enrique Lynch y su Conjunto reprodujeron algunos temas al estilo instrumental "decente" en su LP *Impacto* (Sono Radio). La estrategia de los primeros grupos y disqueras fue similar a la que siguieron con la música tropical: interpretar localmente *covers* de bandas extranjeras, anticipándose a la difusión de esos éxitos en el mercado local por los intérpretes originales.

Al principio, una parte de la élite no recibió con agrado el rock, considerándolo inadecuado para la juventud, tal como había ocurrido en otros lugares del mundo (Gutiérrez Mendoza 2020: 68). A pesar de esto, el entusiasmo de los jóvenes y la relativa facilidad para

5. Véase: <<https://www.youtube.com/watch?v=HJAeSd7AScs>>.

conseguir los instrumentos llevaron a que rápidamente proliferasen los grupos de rock entre las clases media y alta limeñas, un proceso que fue promovido por los programas de televisión dedicados a la juventud (Gutiérrez Mendoza 2020: 74). En 1963, en el mismo año en que se editó el primer LP de Los Beatles en el Perú, *With the Beatles* (Odeón, 1963), apareció en la discografía el grupo originario del Callao, Los Incas Modernos. Su disco, que lleva el nombre del grupo (Sol, 1963), incluyó música rock instrumental en guitarra, incorporando, quizá por primera vez, un huayno adaptado a ese ritmo: “Carnavalito” (también editado en 45 rpm por Triunfo en 1963). Esto no es casual. Según el testimonio de uno de los integrantes del grupo, en la casa en la que ensayaban, otros grupos hacían lo mismo, entre ellos un conjunto importante en esta historia: Los Demonios de Corocochay, dirigido por el chalaco Jorge García Quiroga, precisamente baterista de Los Incas Modernos.⁶ Más adelante retomaremos la historia de este grupo (Torres 2018: 58).

Muy rápidamente proliferaron los grupos locales de rock que emplearon la guitarra eléctrica, especialmente Los Saicos, fundados en el distrito limeño de Lince a comienzos de los años sesenta y autores de un tema emblemático, “Demolición” (DisPerú, 1965). Le siguieron Los Silvertón’s (*El estilo y sonido especial de Los Silvertón’s*, El Virrey, 1966); Los Doltons (Sono Radio,

1966), Los York’s (MAG, 1967), entre otras bandas de rock peruanas.

En 1967 apareció un grupo que pronto se convertiría en legendario: Los Belking’s, fundado por Wilfredo “Willy” Sandoval (al parecer de origen trujillano)⁷ y con la primera guitarra de Raúl Herrera. Ellos demostraron sobradamente que se podía producir cualquier clase de música sin lírica y hacer bailar a los jóvenes. Su primer disco de larga duración, *El sonido de Los Belking’s* (El Virrey, 1967), incluyó temas instrumentales muy bailables como “Bólide de fuego”, “Quién vive” y el gran éxito “Tema para jóvenes enamorados”. El impacto del rock no fue solo notorio en la capital. Se sabe de la existencia de grupos de rock instrumental en otros lugares del país, como Los Datsun’s de Huancayo (1966) y Los Spiders de Jauja, fundados entre 1968 y 1969. Por último, son fundamentales Los Sideral’s de Ayacucho, un conjunto que arregló en ritmo de rock instrumental temas clásicos de la música peruana, como “Vírgenes del sol” y “El cóndor pasa” (*Los Sideral’s*, Odeón, 1968), y que incluso incursionó en la cumbia peruana (Hermoza 2015: 63). Este auge de la guitarra eléctrica fuera de Lima es uno de los argumentos de Ríos (2012) para sostener que la materialidad y su influencia que dieron origen a la chicha no fueron exclusivas de la capital. La novedad de los Belking’s consistió en abrir la

6. Véase la entrevista a García Quiroga en: <<https://www.youtube.com/watch?v=dqRKQ7-w-a8>>.

7. Sobre el lugar de nacimiento de Sandoval, véase: <<https://larocoladepapa.blogspot.com/2011/04/los-belkings.html>> y <<https://www.cancionesdelayar.com/index.php?threads/los-belkings-umbral-de-amor.151499/>>.

posibilidad de bailar al ritmo de la guitarra instrumental, una propuesta que fue acogida en diversos rincones del país. Sin duda, un factor que contribuyó con esto es que la guitarra es más fácil de aprender que otros instrumentos: de hecho, un autodidacta puede lograr una gran habilidad en la guitarra sin necesidad de haber tenido una educación musical formal.

Los encuentros entre los músicos dedicados al rock y los que se consagraban a la cumbia fueron más comunes de lo que se piensa. En 1972, Pedro Gregorio López, cuyo nombre artístico era Martín López, grabó un disco de cumbia en 45 rpm con su agrupación Martín López y sus Extraños, para el que convocó como primer guitarrista nada menos que a Raúl Herrera, la primera guitarra de los Belking's, lo que demuestra los vínculos entre ambos ritmos musicales.⁸ Ese grupo grabó "El paso del avestruz", "Guajira y amor", "La borrachera" y "Lávate la cara" (Dinsa). En el audio de la primera canción se puede notar claramente esa mezcla de rock y tropical en el solo de guitarra. Al año siguiente, Martín López y sus Extraños regrabaron salsas de la época, acompañados de músicos como el limeño Pablo Villanueva "Melcochita", el chalaco Níko Estrada y el chichayano Tito Chicoma, entre otros. Finalmente, López fundó el Grupo Naranja en 1976, uno de los conjuntos importantes de la cumbia peruana.

Si bien el rock comenzó gozando del aprecio de los jóvenes de clase media de barrios como Surquillo y Lince, que no necesariamente hablaban inglés, a fines de la

década de 1960 se empezó a desarrollar una "anglofilia", tal como la califica Gutiérrez Mendoza (2020) al analizar los casos de las bandas de rock peruanas Traffic Sound y The Mads. Los músicos consideraban que el inglés se adaptaba mejor al rock. Era, además, una manera de distinguirse de los nuevos oleros. Con esta decisión, el género se alejó de la clase media y se instaló preferentemente en los sectores altos. Como indica Gutiérrez Mendoza, el ambiente en que se movían estos músicos era el de personas educadas en colegios privados en los que era habitual el aprendizaje del inglés (Gutiérrez Mendoza 2020: 80-81 y Zolov 1999: 233). Este hecho alejó al rock de los sectores populares, pero no detuvo la influencia de la guitarra eléctrica en otros géneros.

La cumbia en los Andes y más allá

La cumbia no solo influyó en la costa y la gran capital. Por otro lado, en Lima se desarrolló un vigoroso movimiento de música andina que pronto se relacionó con la música tropical, adoptando parte de su instrumentación y ritmos, paralelamente a lo que ocurría en otras regiones del país. Este hecho demuestra que las sonoridades andinas y tropicales peruanas no eran dos polos opuestos; por el contrario, se influyeron mutuamente.

Desde los años cincuenta era frecuente oír en las radios capitalinas y en los conciertos en el famoso Coliseo Nacional, los éxitos de cantantes de música folclórica como el ancashino Ernesto Samuel Sánchez Fajardo ("El Jilguero del Huascarán"), la huarmeyana María Dictenia Alvarado Trujillo ("Pastorita Huaracina") y

8. Véase: <<https://lacumbiademisviejos.wordpress.com/tag/chicha/>>.

el huanterño Víctor Alberto Gil Mallma (“Picaflor de los Andes”),⁹ entre otros. Desde ese género también se evidencia el acercamiento a sonoridades modernas reflejado en la incorporación de instrumentos como el saxofón como voz solista. La anexión de este sonido y el del clarinete es fundamental en la música tradicional de los Andes centrales del Perú. Como señala Ávila, estos instrumentos son percibidos como parte de la modernidad que se desarrolló intensamente en esa región (2020: 25), tal como ocurrirá luego con los instrumentos electrónicos. De acuerdo con esta autora, la hegemonía del clarinete en la música del centro se rompió en 1940 con la llegada del saxofón alto, seguido por los otros miembros de la familia de saxofones (2020: 31). El aprendizaje del saxofón fue posible gracias a las bandas militares. El instrumento se adaptó rápidamente a los gustos musicales de la región, razón por la cual, a mediados del siglo XX, su presencia en las orquestas típicas del centro del país fue fundamental para interpretar los diversos géneros musicales (Ávila 2020: 34).

Desde la perspectiva del vínculo entre la tradición y la modernidad, hay dos hitos que muestran el tránsito del huayno a lo tropical. El primero es el “Mambo de Machaguay”, interpretado por el trujillano Luis Abanto Morales (Sono Radio, circa 1956), cuya letra alude al ritmo de moda difundido mundialmente por el cubano

9. Sobre el lugar de nacimiento del “Picaflor de los Andes”, a quien se le atribuye a menudo ser de Huancayo, véase: <<https://www.radionacional.com.pe/noticias/cultural/picaflor-de-los-andes-5-datos-que-seguro-no-conocias-del-genio-del-huaytapallana>>.

Dámaso Pérez Prado.¹⁰ El “Mambo de Machaguay” logró ubicarse en el tercer lugar de las preferencias de 1956, solo antecedido por “Rock around the clock” del estadounidense Bill Haley y sus Cometas y el bolero “Dos almas” del argentino Leo Marini (nombre artístico de Alberto Batet Vitali), y superando a la guaracha “El ladrón” de la cantante ecuatoriana Fresia Saavedra (Gonzales 2015: 43).

El segundo hito es la orquesta limeña formada en 1958 por el arequipeño Freddy Centti Tejada, Los Pacharacos. Su novedoso formato incluyó dos saxofones interpretados por César Zárate y Julio Rosales y un cajón criollo todavía no muy usual en la música criolla en ese momento. Su gran éxito “Río Mantaro” (El Virrey, 1963) muestra el uso de los saxofones en el huayno, una producción que fue muy aceptada por el público y que prueba la clara influencia del timbre de Los Llopis por medio de la incorporación de los saxofones. Ese año fueron el éxito número dos, solo superados por el arrollador triunfo de “La plaga”, interpretada por la banda mejicana de los Teen Tops (Gonzales 2015: 51). Según la disquera, en 1963 habían vendido 85.000 discos de 45 rpm y 45.000 LP. El deslizamiento del exitoso grupo de los huaynos hacia la cumbia se completó en 1964, cuando presentaron el LP *Los ídolos del pueblo* (El Virrey, 1964), en el cual incluyeron un popurrí de temas etiquetados como cumbia y porro, siempre empleando

10. Con el mambo adquirió enorme relevancia el saxofón, que se convirtió en imprescindible a partir de los éxitos del maestro cubano, “Mambo número 5” (RCA Víctor, 1950), “Qué rico mambo” (RCA Víctor, 1950) y “Mambo número 8” (RCA Víctor, 1950).

el saxofón. Además, en esa agrupación tocó el trujillano Berardo Hernández, “Manzanita”, uno de los intérpretes más importantes de la cumbia en guitarra. La relación de Los Pacharacos con ese ritmo continuó, aunque sin desplazar a los demás géneros musicales. Grabaron cumbias y guarachas en *Los incomparables Pacharacos* (El Virrey, 1965) y en *Así se baila con Los Pacharacos* (El Virrey, 1966), entre otras producciones.

Estos discos muestran el intenso intercambio musical entre el huayno y la cumbia, diluyéndose sus fronteras por medio de la incorporación de instrumentos y formas de interpretación que finalmente convergían en lo tropical como músicaailable. Al mismo tiempo, este deslizamiento generó una nueva variante de la cumbia que se distanció de la orquestada, más del gusto de las clases media y alta. Esta sonoridad, que surgió de los vínculos entre el huayno, la música tropical y otros géneros, resultaría más atractiva para los sectores populares. Precisamente el año 1966 marcó un cambio en las tendencias de las listas de éxitos musicales. A partir de ese momento varias cumbias-guarachas comenzaron a asomar entre las más populares e incluso apareció en los *rankings* un grupo muy importante en esta historia: el del trujillano Pedro Miguel Huamanchumo, Pedro Miguel y sus Maracaibos, que ocupó el cuarto lugar con su éxito “La paila” (Gonzales 2015: 51).

Es importante mencionar que, desde principios de los años sesenta, en algunos programas de la radio y la televisión se intentó mostrar la presencia de migrantes en la capital desde una nueva perspectiva, enfatizando su adaptación en un entorno racista (Rodríguez 2019), tal como lo señala el creador del personaje “Nemesio

Chupaca Porongo”, el cómico peruano Tulio Loza. Según su testimonio:

[...] mi formula tal vez se forjó a manera de venganza cuando me di cuenta de que los cholos que venimos de “adentro” casi siempre éramos el “punto”, la burla [...] es decir, nos “cochineaban” en todo momento y en todo lugar. Y precisamente de ese mismo “cochineo” que nos hacían los limeños, saqué a ese personaje avisado quechua-hablante, orgulloso de sus raíces, y de su cholería, que no solo enamoraba a la cholita de la hacienda, sino también, a la misma hija del patrón. Esa “mixtura” chola, se llamaría más tarde Nemesio Chupaca Porongo.¹¹

Esta postura, definida como “achorada” por algunos, no fue aceptada por los directivos de la televisión, quienes preferían presentar al migrante como sumiso, lo que motivó la negativa de Loza:

[...] ya me habían convocado unas 3 veces, pero yo me negué, entre otras cosas porque el libreto consistía en mostrarme como un cholo zonzo, tozudo y estúpido, algo que no me gusta, pues como ya les comenté, tenía en mente otra cosa muy distinta. En la cuarta vez que me ofrecieron entrar a la TV, acepté, pero propuse la condición de hacer el otro cholo, el vivo, cosa que ellos aceptaron a regañadientes más o menos así: “Bueno Sr. Loza, haga no más a su cholo vivo, pero no diga que se lo advertimos [...] con eso Ud. se va a fregar, va a fracasar”. Fui totalmente

11. Véase: <<http://www.tulioloza.com/biografia.html>>.

apoyado por el público [...] fue un éxito total. Ahí nació, en ese momento, el Nemesio de la TV.¹²

La popularidad de este personaje, con el cual se podían identificar los migrantes, fue una de las primeras clarinadas de alerta de la existencia de un nuevo mercado urbano que labraba su propia modernidad, resolviendo su vínculo con la tradición de forma diferente, una actitud que era percibida como descolocada con respecto a los modelos dominantes costeño-criollos. La definición del adjetivo “achorado” indica esa tensión al incorporar ese esfuerzo en el universo delincriminal, deslegitimando sus resultados. Por otro lado, este proceso fue acompañado por una prensa destinada a nuevos sectores sociales, como fue el caso del diario *Última Hora*, que incorporó el lenguaje popular en las noticias y sus titulares (Gargurevich 2003).

La transformación del rock nacional fue diferente a la de la cumbia. Esta última se acercó cada vez más a la música tradicional y a los sectores populares, mientras que el primero se afincó en la clase alta. Aunque no hemos ubicado los audios correspondientes, Lole Molina, nuevamente, es un pionero de la vinculación entre el huayno y la cumbia (Villar 2010). Mientras Los Pacharacos alternaban cumbia y huayno en sus grabaciones, Molina publicó en 1965 uno de los primeros intentos de armonizar ambas sonoridades en cada arreglo, como lo señala el valioso encarte del disco (figura 12):

12. Véase: <<http://www.tulioloza.com/biografia.html>>.

Figura 12
LP HUAYNO EN CUMBIA (ODEÓN-LEMPSA, 1965)



Fuente: <<https://www.discogs.com/es/Lole-Y-Su-Conjunto-Huayno-En-Cumbia/release/10717512>>.

Nunca antes se había hecho una cosa igual. Nuestros aires andinos se internacionalizan rítmicamente y bajo la forma del ritmo de moda, la cumbia, ingresa triunfalmente a todos los ambientes, causando también verdadero furor, en los más aristocráticos salones, entre aquellos que precisamente “no querían saber nada” con el huayno.

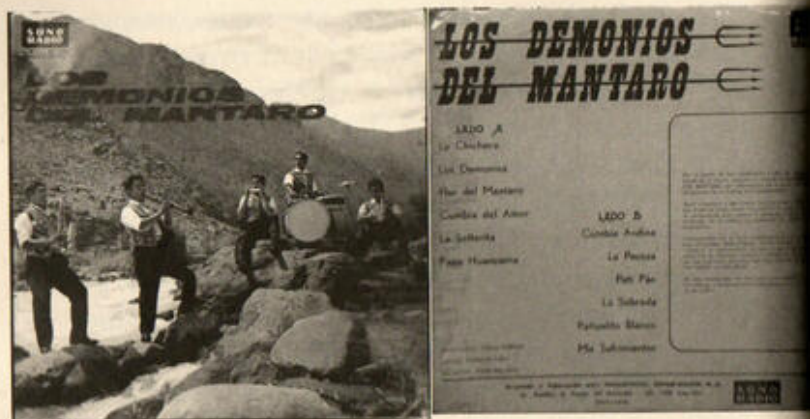
Odeón del Perú ha realizado este milagro. Después de un estudio minucioso de nuestra música andina ha llevado al disco en tiempo de cumbia nuestros huaynos, mulisas, yaravies, chuscadas y otros aires de nuestra canción serrana, encargando la ejecución al mejor grupo orquestal del momento: Lole y su Conjunto.

De esta manera nuestro rico folklore en muy corto plazo estará escuchándose mucho más allá de las fronteras patrias, tanto por la belleza de su música como por la innegable y reconocida internacionalmente calidad de Lole y su Conjunto.

La extensa presentación indica que esta mezcla —“aires andinos” bajo la forma de cumbia— era capaz de convertir a la música andina en un producto muy exitoso, que podía ser incluso aceptado en los “más aristocráticos salones”. Este ejemplo muestra con toda claridad que desde las clases media y alta se realizó un esfuerzo por fusionar la música tradicional con la cumbia, buscando una sonoridad que tuviera éxito en los mercados local e internacional. La portada del disco muestra la dicotomía que este disco pretende solucionar: la palabra huayno está enmarcada en un paisaje típicamente serrano, legitimado históricamente con la arqueología; la cumbia está representada por la costa, el mar y la selva, es decir, por lo “caliente y tropical”. Este es uno de los primeros esfuerzos por ofrecer una solución musical que uniera la tradición y la modernidad, tal como también lo hicieron Los Pacharacos. La diferencia es que Molina no alterna el huayno con la cumbia, sino que los une en un solo arreglo (huayno *en* cumbia), buscando una síntesis sonora de ambas tradiciones. La selección

de temas grabados es un fiel reflejo del proyecto. Se presentan temas clásicos peruanos, como “El cóndor pasa”, “Ollantay” y “Vírgenes del sol”, junto con huaynos más contemporáneos, como “Carnaval de mi tierra”, “El picaflor” y “La flor de papa”, entre otros. Uno de los temas se presenta como “La cumbia de Los Tayabambinos”, misteriosa producción que no se encuentra en los catálogos y de la cual tampoco se ha hallado hasta ahora ningún audio. Sin embargo, sí hay una producción similar en un disco promocional, no lanzado al mercado, grabado por Los Tayabambinos con los títulos “Cumbia del comerciante” y “Mar y cielo” (Odeón, s/f). Posteriormente, el grupo dirigido por Alfredo Henríquez grabó para la venta “Goza negra” y “Descarga con arpa” para el sello FTA (s/f). Por ahora es difícil fechar todas esas producciones, pero es posible que la grabación de Molina tenga una conexión con este grupo y su sonoridad. Si nos guiamos por los títulos de los discos de Los Tayabambinos, podrían representar uno de los primeros esfuerzos por armonizar las sonoridades del huayno con lo tropical. De allí el título de “descarga”, que alude directamente a una práctica conocida entre los grupos dedicados a la guaracha, el guaguancó, el mambo y lo que sería paulatinamente conocido como salsa.

En este contexto aparece la célebre cumbia “La chichera” (léase QR 1 al final del libro), de Los Demonios del Mantaro, una composición de Carlos Baquerizo Castro, nativo de Sicaya (Junín), que salió a la venta en 1965 como 45 rpm con el sello Sono Radio, y en el lado B, con otra cumbia titulada “Peti pan” (figura 13). Es posible que ese disco, que tuvo un enorme éxito, haya vendido más de 200.000 copias; pronto ocupó el número



Fuente: <<https://www.discogs.com/es/Los-Demonios-Del-Mantaro-Los-Demonios-Del-Mantaro/release/7081919>>.

diez en preferencias de ese año (Gonzales 2015: 63 y Turino 1990: 4). El disco fue reimpresso al año siguiente y muy rápidamente reproducido en Colombia y Bolivia. En el LP en que se compilan los dos temas, Los Demonios del Mantaro (Sono Radio, 1966) incluyeron otras canciones, casi todas del mismo compositor: “Cumbia andina” y “Cumbia del amor”; un par de guarachas: “Los demonios” y “La pecosa” (de la autoría de Ramón Morales); el vals “Flor del Mantaro”; las polkas “La sobrada” y “La solterita”; la marinera “Pañuelito blanco”, y el huayno “Mis sufrimientos”. Como se puede observar, su repertorioailable otorgó menos espacio a los ritmos tradicionales del centro del país que a la música considerada costeña, fuera tradicional o no. A lo largo de su trayectoria, Los Demonios continuaron grabando ritmos diferentes, pero sus éxitos más reconocidos

fueron cumbias, como “Liliana” (Sono Radio, circa 1966). Su sonoridad novedosa incluyó la armónica (rondín), que se asemeja al acordeón, el saxofón, el clarinete y la batería, que reproducía el sonido e improvisaciones de los timbales. Quizá el aspecto más destacado es el uso del saxofón alto y el clarinete como voces de la melodía, continuando la tendencia impulsada por Los Pacharacos un par de años antes. Así, lograron combinar la sonoridad tradicional de una banda típica con la modernidad representada por el saxofón, la batería y los ritmos de moda, ratificando el poder de síntesis de la cumbia. Su producción representa un paso adelante en la relación entre los ritmos tradicionales y la cumbia, no solo por lo musical sino por la definición de su sonido en el estilo de su música: *cumbia andina*. Precisamente, en el tema del mismo nombre se reconoce un fraseo de los saxos muy semejante al del huaylas del centro, que se desarrolla inmediatamente después de la improvisación de batería que inicia el tema. Como se puede observar en la portada, la banda se sitúa en el campo, con una vestimenta tradicional, pero con la modernidad representada por la batería acústica y el saxofón.

Como señala Turino, es posible que el hecho de que Los Demonios del Mantaro tuvieran tanto éxito con sus cumbias se debiera en parte a la similitud de patrones entre su estilo y el huayno (1990: 5). El disco editado en Bolivia por la filial de Sono Radio, en 1966, reprodujo en un mini LP “La chichera”, “Cumbia andina”, “Los demonios” y “Peti pan”, parte de la sección tropical del disco grabado en Lima, convirtiéndose posiblemente en el primer éxito comercial de una cumbia compuesta en el Perú. Con esta grabación se comenzó a desarrollar

una sonoridad tradicional/moderna que puede definirse como “cumbia andina”, tal como el título de una de las composiciones de Baquerizo, un título que se anticipa a grabaciones como la de Los Destellos (Romero 2002: 225). Este tipo de cumbia se caracteriza por la combinación de sonidos tradicionales con los nuevos instrumentos y ritmos tropicales, al principio sin una lírica que se destaque. Romero, quien sitúa el surgimiento de la chicha en los años ochenta, menciona que una de las características importantes de este estilo es que se adaptaron muchos huaynos al ritmo de cumbia, un proceso que comenzó en realidad a mediados de la década del sesenta (2002: 228). Sí hay que señalar que, como una tradición repetida hasta hoy por los conjuntos de cumbia, la interpretación de “La chichera” viene acompañada de “guapeos” y de frases que mencionan al grupo, personas o lugares. Esta es una característica particular de la cumbia producida en el Perú hasta el presente.

“La chichera” fue regrabada más cercana a la cumbia por Los Demonios de Corocochay en el LP *La chichera y otros éxitos* (MAG, 1965), con la inclusión del acordeón y el clásico golpe de platillo en el segundo y cuarto tiempo; e incluso de forma muy singular una clave en 3-2, usual en el son cubano. Ambas versiones, la original y esta última, siguiendo la influencia de las grandes bandas son instrumentales, pero al parecer la de los de Corocochay tuvo más éxito en la capital, quizá por la mayor “limpieza” de su interpretación. No obstante, solo logró ubicarse en el puesto 21 de la lista de éxitos a escala nacional de ese año, por debajo de la versión original (Gonzales 2015: 63).

Lo interesante es que este último grupo regrabó varios temas de Los Demonios del Mantaro, como “Peti pan” y “Cumbia de Rosita”, este último en su LP *La chispita* (MAG, circa 1967). La confusión es mayor cuando en el primer LP la disquera señala que: “el tremendo impacto causado por ‘Los Demonios de Corocochay’ con sus grandes hits *La chichera* y *Peti pan*, obligaron a discos MAG a grabarle inmediatamente un LP el mismo que, presentamos a Uds. reuniendo cumbias inéditas”. Si bien se reconoce la autoría de Baquerizo, esta duplicidad muestra la competencia por el mercado entre dos disqueras con el mismo formato y ritmo; al parecer, el surgimiento de los de Corocochay fue una estrategia para aprovechar desde Lima el auge del grupo del centro del país. Incluso hay una semejanza peculiar entre el título de una cumbia grabada por los del Mantaro, “Los chicheros son ustedes” (Carlos Baquerizo, Sono Radio, circa 1966), y otra grabada por los de Corocochay, “Los borrachos son ustedes” (Lucho Campillo, MAG, 1966). La producción de esta última orquesta arregló en ritmo de cumbia varias canciones tradicionales, quizá con el objetivo de vincularla con aires locales, como se puede escuchar en “Congorito – A la Molina no voy más”. Un claro ejemplo de esta búsqueda de unir los Andes con la sonoridad tropical es su “Negro serrano” (léase QR 3 al final del libro), un título en el que el piano desarrolla la canción “montuneando”¹³ el acorde, como en la

13. Esta palabra alude a la manera clásica con la que se acompaña la música caribeña, tocando el acorde nota por nota con un patrón rítmico en clave 2-3 o 3-2.

tradición del son o de la guaracha. Lo más interesante es la letra, la cual señala que se puede ser andino y negro a la vez y gozar de la cumbia.

Yo soy un negro serrano
que nació en Corocochay,
por eso es que a mí me gusta,
me gusta bailar la cumbia,
yo soy un negro con swing,
me gusta bailar la cumbia,
y aunque a Ud. le parezca extraño
yo soy un negro serrano.

En la producción de los de Corocochay se intenta unir a varios grupos étnicos con la cumbia, lo andino, lo afrodescendiente y hasta lo asiático, como se observa en *El chino y la cumbia*. Este disco es una muestra de los esfuerzos de los músicos locales por relacionar a la cumbia con las tradiciones andinas, algo que podía cuestionarse si se lo hacía desde la capital, pero menos si se lo realizaba desde algún lugar de los Andes, aun si imaginario: la búsqueda de Corocochay en el mapa del Perú ha resultado hasta ahora infructuosa, un detalle que puede ser más interesante de lo que parece. La palabra Corocochay claramente se asocia con toponimias locales. Por otro lado, según la letra de “Negro serrano”, el lugar se ubica en la sierra. Empero, la canción señala que por nacer en ese lugar al *negro serrano* le agrada la cumbia, naturalizando imaginariamente el gusto por ese ritmo en los Andes peruanos.

Este lugar ficticio parece ser parte de una estrategia destinada a legitimar al grupo de cara al mercado.

Sus cumbias son presentadas como “andinas”, aunque lo más probable es que la interpretación estuviera a cargo de músicos limeños (o, en todo caso, de migrantes en la capital). El deseo de justificar el sonido producido en Lima como cumbia andina podía ser cuestionado, considerando que en realidad no se sabía de dónde procedían los músicos y que probablemente eran limeños. Quizá por eso las portadas de sus discos *La chispita* (1967) y *Los Demonios de Corocochay – Más éxitos* (circa 1968) presentan a los músicos ataviados con ponchos y detalles propios de la vestimenta andina, pero con máscaras que ocultan su identidad, mientras que la primera de sus producciones (1966) solo muestra una secuencia de máscaras en su portada.

Los músicos jóvenes de ese tiempo interpretaban diversos ritmos y los fusionaban libremente con los sonidos tradicionales. Precisamente, ese fue el caso de los de Corocochay, dirigidos por Jorge García Quiroga. Este destacado percusionista también fue miembro, como ya se mencionó, de Los Incas Modernos, un grupo pionero del rock en el Perú. Además, fue integrante de los Silverston's, igualmente del Callao, otro conjunto fundamental en la historia del género en el Perú, e incluso fundó después la orquesta salsera Los Santa Garchía (Vigil 2021). Según su propio testimonio, luego de tocar rock pasó a ser parte de los estudios MAG, donde organizó a los de Corocochay para fusionar la cumbia y el huayno, un proyecto en el que participaron músicos como Melcochita y Beny del Solar (nombre artístico de Salvino Velarde). Esto demuestra que la idea de reunir lo andino con lo tropical también interesó en Lima, posiblemente para aprovechar el interés del mercado en el

nuevo ritmo (Vigil 2021). Ambos esfuerzos, el del centro del país y el limeño, consolidaron una sonoridad y una instrumentación que se relacionaban directamente con las bandas tradicionales de la música peruana.

La importancia de la cumbia en el formato de banda típica es grande. Como señala Ávila, el público consumidor solicitaba las cumbias de moda, escuchadas en la radio o en discos, como parte del repertorio de las bandas (2020: 42). Por esa razón, se transcribieron y arreglaron desde muy temprano cumbias como “Elsa” de Los Destellos (2020: 43). Lo mismo ocurrió con agrupaciones que representaban al gobierno peruano. Por lo menos desde 1966, bandas muy reconocidas, como la de la Guardia Republicana del Perú, incorporaron en sus retretas el ritmo de moda, difundándolo por todo el país. Las retretas eran una práctica usual de las bandas cívicas y militares de todo el territorio y sirvieron para divulgar diversos géneros, desde música clásica, vals, huayno y marinera, hasta ritmos de moda arreglados para los instrumentos que utilizaban. Así, en 1964 la banda de la Guardia Republicana grabó una versión orquestada del “Mambo de Machaguay” en el LP *Sigue la retreta* (Sono Radio, 1966), y se incluyeron varias cumbias, una de ellas del arpista venezolano Hugo Blanco: “La chispita”. Por lo demás, la Guardia Republicana repite la estrategia de darle a la cumbia un aire tradicional por medio de los instrumentos y el formato de banda típica.

Luego de la grabación de “La chichera”, el término “chicha” parece haberse comenzado a utilizar para designar esa sonoridad, aunque hay varias versiones sobre este hecho. Los músicos del movimiento cumbiero recuerdan que la gente no sabía cómo solicitar el tema

“La chichera”, posiblemente por la ausencia de lírica, y que entonces solo pedía que tocaran “la chicha” (Hurtado 1995a: 14). Otra versión la proporciona el limeño Enrique Delgado, fundador de Los Destellos, quien afirma que la cantante criolla Jesús Vásquez llamaba chicha a las mezclas de sonido que sus músicos improvisaban (Thierold 2000-2001: 197). Más allá de esto, en sus dos versiones, “La chichera” se parece a lo que hacían las orquestas limeñas que arreglaban las cumbias para las *big band*, pero con una solución musical mucho más cercana a las sonoridades tradicionales. En la versión de los Demonios del Mantaro no hay percusión mayor (tumbadoras, bongó), propia de la música tropical, destaca la improvisación de saxofón, pero se siente claramente que es una banda de las consideradas “típicas”, que resuelve la tensión modernidad/tradición manteniendo parte de la sonoridad al interpretar un ritmo moderno. En cambio, la versión de los Demonios de Corocochay está más tropicalizada y se utilizan timbales y percusión mayor, claves e incluso el piano en montuno; sin embargo, la grabación viene acompañada de guapeos y una sonoridad que descansa en la cuerda de saxofones, claro vínculo con la tradición. Un indicador de que esta última grabación se encontraba más cerca del canon de la cumbia es su difusión fuera de nuestras fronteras, convirtiéndose en un gran éxito. Se editó en Venezuela bajo el sello Panart (1966) y fue regrabada en Colombia por Los Golden Boys en *Los Golden Boys – ¡De nuevo...!* (Discos Fuentes, 1966). En esta última versión se le agregó lírica y se mantuvo el solo de saxofón. El éxito fue tan grande que ese mismo año se la regrabó con la orquesta de Níko Estrada (Odeón, 1966).

Como se puede ver, hubo varios esfuerzos por unir la cumbia con el huayno. Se encuentran conjuntos de músicos orientados a los sectores populares, antecesores de los que serán considerados chicheros, pero también hay que mencionar a los que arreglaban las cumbias para el formato orquestado, más del gusto de las clases media y alta. Asimismo, hay que recordar los esfuerzos de las bandas militares, cuya sonoridad y repertorio eran compatibles con la experiencia estética de las grandes mayorías, especialmente en las retretas que ofrecían por todo el país. Por el lado de las orquestas del estilo *big band*, este intento se realizó indudablemente con la intención de ampliar el mercado hacia los sectores medios y altos. Por ejemplo, un músico que luego sería reconocido como uno de los pioneros del jazz en el Perú, el limeño Nilo Espinoza, también orquestó cumbias. En su LP *Swing tropical* incluyó “Cumbia de la madrugada” (MAG, 1967); no era posible mantenerse al margen del nuevo gusto popular.

Otro caso muy claro del uso de la cumbia para solucionar la tensión entre la modernidad y la tradición se dio en 1966 con el LP de Los Compadres del Ande, *Operación cumbia* (Líder), cuyo nombre se asemeja al célebre dúo cubano (figura 14). El disco está compuesto por una serie de temas orquestados en ritmo de cumbia y otros más cercanos a la guaracha. Su presentación indica la importancia de la cumbia, reconociendo su potencial en el mercado:

Y claro, hoy en día el idioma universal con que se expresa el baile, la alegría, el ritmo; en el orbe musical, es la cumbia. Esta melodía tan grata y simpática al oído ha tenido la

Figura 14

LP LOS COMPADRES DEL ANDE (Iempsa-Líder, 1966)



Fuente: <<https://www.discogs.com/es/release/6871426-Los-Compadres-Del-Ande-Operacion-Cumbia>>.

virtud de reunir los más variados y caprichosos gustos, y convergirlos [sic] en un solo punto, que es el común denominador de las preferencias de todos los públicos.

El grupo fue presentado como “un conjunto de seis elementos provincianos que por sus venas circula sangre de artistas”. Sus integrantes originales fueron: Heriberto Álvarez, director e intérprete del huero; Roberto Rodríguez, acordeón; Jorge Tobías, saxo y clarinete; Abel Durand, saxo y clarinete; Alberto Medina, batería, y Antonio Medina, tumba. En este caso, lo importante es que esta producción muestra la influencia de la cumbia más allá de la capital, incorporando otras identidades. En la portada del disco se destaca la relación modernidad/tradición: se presentan instrumentos modernos (como la batería), un corte de cabello

emparentado con el rock y la vestimenta tradicional del poncho (figura 14). Su música adopta diversos ritmos orquestados para los saxofones, al estilo de las bandas típicas, como en los casos anteriores. Tempranamente, en 1967, incluyó letras en sus cumbias, como en “Rita” y “Zenaida” (Líder), convirtiéndose en uno de los primeros grupos en iniciar este camino. Sin embargo, todavía no aparecía la guitarra eléctrica en su sonoridad; recién hacia 1971 incluyó un órgano electrónico y enfatizó la percusión en “Lorcho” (Odeón, 1971), una cumbia instrumental en la que se empleó un violín que le dio un matiz aún más cercano a la música tradicional.

A esta grabación le siguieron desde el interior otras composiciones del músico nacido en Iquitos, Orlando Cetraro de Souza, quien en 1968 grabó *Cetro bailable*, en la cual incluyó dos cumbias con referentes amazónicos: “Tahuampa” y “Cumbia del Ucayali” (El Virrey, 1968).¹⁴ Su sonoridad instrumental utiliza el saxofón y el órgano electrónico, lo cual demuestra la rapidez y amplitud de difusión de la cumbia y de los instrumentos. Para terminar esta parte, desde 1967 se hizo presente otra orquesta de gran trayectoria dirigida por el saxofonista argentino Freddy Roland (nombre artístico de Ángel Bagni Stella), quien grabó en ese año las cumbias con sonido instrumental “Villa cariño”, “Casmeñita”, “Pájaro amarillo” y “La sopita” (MAG, 1967). Su mayor éxito se produjo en 1968, cuando arregló el tema “La danza de la chiva” (MAG, 1968), originalmente grabado por el colombiano

Catalino de Barranquilla (nombre artístico de Catalino Tejedor) en *Tan bella y presumida* (Orbe, 1964). En los años siguientes sería una de las orquestas, junto con las de Enrique Lynch y Lucho Macedo, que se encargarían del tránsito de la cumbia a la salsa.

Así, entre los años 1966 y 1967, los principales ingredientes de la cumbia peruana se encuentran presentes en varias orquestas. Por un lado, la influencia del rock, soul, boogaloo, etcétera, reflejada en el uso de nuevos instrumentos y sonoridades; por el otro lado, la necesidad de ampliar el mercado para la música bailable. La propuesta que surge relacionó el huayno con la cumbia, modernizando al primero y volviendo tradicional a la segunda. Esto se expresó en dos caminos. El primero es la versión orquestada de la cumbia, más del gusto de las clases media y alta, pero con los límites de un mercado relativamente pequeño, a pesar de su crecimiento entre los años cincuenta y sesenta. El segundo camino era aprovechar el gusto popular por las versiones con sonidos más andinos, a las que pronto se incorporaría la guitarra eléctrica; este estilo comenzó a incluir una lírica cercana a la vida cotidiana de los grupos populares (Díaz 2015). Sin embargo, en la medida en que los músicos optaban por la segunda opción, la primera se fue cerrando por la relación que surgió entre la cumbia y los sectores populares.

14. Véase: <<https://vinilosperuanos.blogspot.com/search?q=cetro+bailable>>.

La explosión de la cumbia peruana (1968-1969)

La inclusión de la guitarra eléctrica permitió perfilar mejor los sonidos de la cumbia peruana y la convirtió en un fenómeno de masas, complementando y ampliando la influencia de este género musical debida a las orquestas y estilos mencionados anteriormente. En ese sentido, la labor de Enrique Delgado y Los Destellos es fundamental. Sin embargo, para comprender su *performance* es necesario reconstruir el contexto musical en el que se desarrolló hasta convertirse en un éxito. El predominio de los grupos costeños determinó que varios autores definan este periodo y su auge hasta mediados de los años setenta como de predominio de la “cumbia costeña” (Cárdenas 2014 y Quispe Lázaro 1988 y 2009); empero, esa versión de la cumbia consolidó a la guitarra eléctrica como voz principal de ese ritmo, que luego adquirió otros matices en diferentes lugares del país.

Estos cambios se fueron gestando por el uso de ese instrumento para interpretar huaynos y temas tradicionales en ritmo de cumbia. Por eso, hablar de cumbia costeña no es del todo preciso para referirse al periodo.

Parece más claro que esta etapa se puede definir a partir del predominio de la guitarra eléctrica como voz solista, adoptando sonoridades que provenían de diversos ritmos, entre ellos, el huayno. De esta manera, el uso del instrumento fue el catalizador perfecto para resolver las tensiones entre la modernidad y la tradición. Ese es el hito fundamental del periodo.

La guitarra toma el control

En primer lugar, como ya he señalado, hay indicios de la inclusión de la guitarra eléctrica en la cumbia-guaracha por lo menos desde 1966. En este camino tenemos a un pionero, lamentablemente pocas veces reconocido: el trujillano Pedro Miguel Huamanchumo, con su orquesta Pedro Miguel y sus Maracaibos. En 1966, lanzó al mercado su gran éxito, citado anteriormente, en ritmo de cumbia y en 45 rpm, "La paila" (Odeón, 1966), reproducido en el LP *La paila* (Líder, 1968). Su disco sencillo contenía en el lado A (usualmente el más importante) "El sanguito" (léase QR 4 al final del libro), una golosina local grabada en ritmo de guaracha, un ritmo comúnmente empleado para caracterizar a personajes populares. Lo importante de esta grabación es el empleo de la guitarra eléctrica por parte de Pedro Grados "el Chacal". Su interpretación alteró la forma en que se llevaba tradicionalmente el acompañamiento, incorporando un fraseo mucho más cercano a la guaracha y al son cubano, reflejado en su habilidad de montunear la guitarra, imitando el piano y el tres cubano.

Esta característica ha sido señalada por diversas personas en blogs y en otras publicaciones. Por ejemplo,

Miguel Laura reconoce este estilo "aguarachado", que se convirtió en una de las bases fundamentales de la cumbia peruana. Así, se refiere a muchos grupos de la época que "se consideraban guaracheros" (como Los Ribereños y Compay Quinto), pero cuyas "canciones tal como las grababan no tenían con exactitud algunos patrones formales de la guaracha", sino un estilo de cumbia "aguarachado" (2021: 36). El gran guitarrista trujillano Berardo Hernández, "Manzanita", opinaba lo mismo (Hurtado 1995a: 12).

En ese sentido, es notable el apunte del caricaturista Heduardo (Eduardo Rodríguez):

[...] al comenzar los sesentas aún no existía la cumbia peruana y era más bien la música tropical cubana y colombiana la que nos hacía mover el esqueleto. Pero la juventud que escuchaba rock peruano ya se había acostumbrado al sonido de la guitarra eléctrica y también lo necesitaba en la música tropicalailable. Era el sonido que nos diferenciaría de nuestros padres y su Sonora Matancera.¹

Son varias las fuerzas que van acompañando estos cambios: la cumbia colombiana, el rock, la guaracha, el boogaloo, las descargas y las orquestaciones que hemos mostrado. Estas tensiones musicales son catalizadas por la propuesta de Pedro Miguel, adoptando instrumentos modernos y formas de interpretación novedosas en ritmos más tradicionales, como el son cubano, el bolero,

1. Véase: <<https://perumbia.com/2018/05/06/pedro-miguel-y-sus-maracaibos/>>.

el chachachá, la guaracha, la cumbia. La mezcla fue explosiva y coincidió con lo que querían bailar los jóvenes de la época. Como señala con claridad Heduardo, “creo que Pedro Miguel y sus Maracaibos fue uno de los primeros grupos tropicales peruanos que se atrevió a alterar el sonido original cubano y colombiano, otorgándole un rol protagónico a la guitarra eléctrica. A partir de ahí, la aparición de la cumbia peruana era cuestión de horas”.²

Luego de sus primeros éxitos de 1966, Pedro Miguel continuó grabando canciones muy populares. En 1967, “Comentario en el solar” fue el éxito número 15, y en 1968 su producción “Gaita y sorongo” se ubicó en el puesto 22 del *ranking* (Gonzales 2015). Su fórmula consistió en alternar en sus LP temas propios en diversos ritmos con versiones de canciones que luego serían clásicos salseros. En ese último año, por ejemplo, en su LP *Pa' los rumberos*¹⁰² grabó “Arroz con coco”, cumbia, y al mismo tiempo incluyó su versión de “Busca lo tuyo”, un tema grabado originalmente por el grupo portorriqueño La Playa Sextet en *Sí! Sí! La playa!* (United Artists 1965), aunque la versión más popular del tema es la de los portorriqueños Eddie Palmieri y José “Cheo” Feliciano incluida en el LP *Champagne* (Tico Records, 1968). Por ahora, no podemos descartar a La Playa Sextet como la fuente de la grabación de Pedro Miguel, que es anterior por tres años a la de Palmieri. Además, la relación con ese conjunto es interesante.

Este grupo contó con la participación de íconos del mundo de la música, como el trombonista neoyorquino Barry Rogers, el cantante y percusionista portorriqueño Tito Rodríguez y su paisano, también cantante, Vitín Avilés (nombre artístico de Víctor Manuel Avilés Rojas). Además, desde fines de la década de 1950 La Playa Sextet comenzó a utilizar la guitarra rítmica con pastillas electrónicas interpretada por el portorriqueño Pablo “Payo” Alicea y asumiendo las funciones del tres cubano y del piano, precisamente lo que Pedro Miguel aprovechará en sus grabaciones.

Como hemos visto, a partir de 1967 se consolidó el acercamiento entre la guaracha y la cumbia, tal como se puede apreciar en la producción de Compay Quinto. Grupo formado en Barrios Altos (Lima), contó con la participación del limeño Francisco “Pancho” Acosta. Grabó en 1967 “La renta”, “El frutero”, “El diablo” (Doremi; léase QR 5 al final del libro), y al año siguiente compiló varios de sus éxitos en el LP *El diablo*, título de uno de sus grandes temas conocido fuera del país (Doremi, 1968). En 1967 logró colocar entre los 25 primeros lugares a “El diablo” (7) y “La rumba del chinito” (24). Ese mismo año, la banda de rock peruana Los Doltons consiguió el primer lugar con su célebre “El último beso”. La sonoridad del grupo Compay Quinto es un intermedio entre la guaracha clásica y la cumbia, contribuyendo a consolidar el mercado de lo tropical. Lo importante es que los consumidores de esta música escucharon interpretaciones que diferían entre sí por detalles como el acento de las congas, los fraseos de la percusión o la línea rítmica del güiro. Fuera de eso, es posible que no se perciban demasiadas diferencias

2. Véase: <<http://heduardo.blogspot.com/2009/08/pedro-miguel-y-sus-maracaibos.html>>.

entre la guaracha y la cumbia; más aún, muchas de esas interpretaciones cuentan con improvisaciones de percusión y guitarra, contribuyendo a que la línea divisoria sea borrosa (Tantaleán 2016: 58). Como muestran Cosamalón y Rojas, una diversidad de conjuntos musicales en Lima interpretaban todos los géneros tropicales con guitarras eléctricas, sin que fueran percibidos como solo cumbieros (2020: 103-110).

Y se hizo la luz

En 1968 aparecen discográficamente Los Destellos, una agrupación dirigida por Enrique Delgado, músico con formación académica que en ese entonces era guitarrista de la orquesta de Eulogio Molina. La experiencia musical de Delgado era muy amplia. Provenía de una familia de origen provinciano afincada en el Rímac, dedicada a la música folclórica. Su aprendizaje y práctica musicales comprendieron la música criolla, el huayno, los ritmos tropicales y el rock (Laura 2021: 50-51). La formación inicial de Los Destellos incluyó a Fernando Quiroz, guitarrista que comenzó en el rock, y el bajo de Tito Caycho, quien tenía experiencia en las músicas criolla y andina (Hermoza 2015: 62). Según cuenta el propio Delgado (Hurtado 1995a: 13-14), comenzó a tocar sus composiciones en los intermedios musicales, con el apoyo del bajista y el baterista de la orquesta. A pesar de ser instrumentales, o quizá precisamente por eso, los asistentes bailaban masivamente. Molina le sugirió grabar los temas. La respuesta de Delgado fue que lo había intentado sin éxito en las disqueras; incluso el reconocido artista chalaco Oscar Avilés, director

Figura 15

PORTADA Y CONTRAPORTADA DEL LP *En órbita*,
LOS DESTELLOS, 1968



Fuente: <<https://www.discogs.com/es/Los-Destellos-En-Orbita/master/804586>>.

musical de Odeón, le había recomendado continuar tocando música criolla y abandonar la cumbia. La casualidad es que precisamente Molina acababa de reemplazar a Avilés en ese puesto, con lo que Delgado finalmente pudo grabar sus composiciones. La primera grabación, sin recibir dinero hasta su venta, fue la de las cumbias “El avispon” y “La malvada” (Odeón, 1968). El éxito fue inmediato, se ubicó en el lugar 28 de las preferencias del público (Gonzales 2015: 71).

Ese mismo año de 1968 salió al mercado su primer LP *En órbita* (Odeón-Iempsa), en el cual se incluyeron diversos géneros, como boogaloo, cumbia, paseíto (que es una cumbia, pero un poco más rápida), guajira, bolero-balada y, muy importante, el tema “Descarga

destellos" (léase QR 6 al final del libro), que muestra esa fuerte conexión entre las tradiciones caribeñas y la aparición de la cumbia peruana (figura 15). Lo interesante de esta interpretación es la alternancia de formas rítmicas de la guaracha (posteriormente salsa) y la cumbia, que se percibe en la percusión y en la manera de acompañar el tema de las guitarras y el bajo. Además, respetando la idea de descarga, se otorga espacio a las improvisaciones de percusión. Esta sería la fórmula del éxito: elaborar una sonoridad capaz de atraer a dos públicos diferentes, por un lado, la gente acostumbrada a la guaracha, posiblemente de más edad; por otro, los jóvenes consumidores de rock y de cumbia.

Como se puede observar, la presentación de Los Destellos hace alusión a la juventud y la modernidad de la época, apelando a la importancia del baile y de la vestimenta. La contratapa señala que la agrupación es "cien por ciento moderna", al igual que la música que interpreta. Todas las canciones, algunas de la autoría de Eulogio Molina, fueron elaboradas pensando en la fiesta. Por eso se incluyeron ritmos de moda, como el resurgimiento de la guajira y el boogaloo. La producción alcanzó un gran éxito y fue reimpresa en Colombia (Líder, 1969) y Venezuela (Orbe, 1969). Ese mismo año de 1969 el grupo editó otro álbum con el título *Los Destellos* (Odeón-Iempsa, 1968), con una portada relacionada con la sicodelia, entonces en boga. En esa producción se incluyó "Guajira sicodélica" y, especialmente, las primeras referencias étnicas en sus grabaciones: "Qué chola tan rica", una cumbia cerca del canon, sin improvisaciones de percusión y con el coro que repetía el título de la canción, y "La charapita", otra

cumbia con las mismas características. Es en este contexto en el que publican el sencillo "Elsa", de la autoría del limeño Tomás Rebatta (Odeón, 1970), etiquetado como guaracha y que se convirtió en el éxito número uno de ese año. Se trata, por lo tanto, de la primera cumbia peruana que alcanzó ese sitio, dejando atrás a artistas y grupos de la talla del argentino Leo Dan, los españoles Nino Bravo y Julio Iglesias, la banda uruguaya Los Iracundos, y la chilena Los Ángeles Negros, entre otros (Gonzales 2015: 76-77). Es posible que este éxito fuera anticipado por otro suceso comercial representado por la cumbia "Primavera triste" (*Solo ellos. Los Destellos*, Odeón, 1969), la primera versión que incluyó una letra más extensa (Laura 2021: 56).

Posteriormente, Delgado continuaría experimentando con diversos sonidos la sicodelia y otros ritmos, como se nota en "Onstá la yerbita" (*Constelación*, Odeón, 1971); la plena en "Martha" y "Boogaloo del perro" (*En la cumbre*, Odeón, 1971) y "Concierto para ritmo" (*Arrollando*, Odeón, 1973), entre otros. Su propuesta incluyó la creación de un "ritmo latino", tal como etiquetó a varias de sus producciones, mezcla de rock, cumbia, guaracha y boogaloo, entre otros géneros. Ejemplos relevantes de este esfuerzo son "Azuquita" en los LP *Constelación* y *Sácale la miel* (Odeón, 1973). Sin embargo, Delgado se concentró después en la cumbia y sus variantes, especialmente en su relación con la guaracha.

Por otro lado, se debe mencionar a un grupo proveniente de la sierra sur peruana, que también tuvo una importante incursión en el mercado discográfico de la cumbia instrumental: Los Belton's, fundado en la ciudad de Ayacucho a fines de los años sesenta por

los hermanos Vilcatoma Aranda, que se dedicó a grabar música tradicional en ritmo de cumbia, posiblemente impresa por la disquera Dinsa a principios de la década del setenta. Entre otras canciones grabó "El cóndor pasa", "Ollantay", "Melgar", "Todos vuelven" y "Adiós pueblo de Ayacucho". También grabó temas propios en cumbia y guaracha, como la cumbia "El revolucionario" y las guarachas "Retorna Belton's", "El chivo" y "Domingo por la mañana". Es especialmente importante su "Cumbia pop" (léase QR 16 al final del libro), en la que se mezcla cumbia, guaracha y rock, como era usual en los grupos de esa época, lo que demuestra que la sonoridad de la cumbia no se desarrolló solo en Lima, sino también en otros lugares del país. Su tema "Ñustita" (Dinsa, 1970) es uno de los mejores ejemplos de la guitarra tipo cumbia andina instrumental.

La guitarra se viste de frac

Esta conexión entre la guaracha y la cumbia también se evidencia maravillosamente en el grupo limeño Los Ribereños y sus grandes éxitos "Don José" (léase QR 8 al final del libro) y "Silbando", compuestos posiblemente en 1968 y grabados en 1969 (Polydor). En estas dos piezas destaca la guitarra como eje central de la composición, llevando la melodía y, como en otros casos, montuneando para el desarrollo de las improvisaciones. Son guarachas, pero con una base de percusión y un sonido de guitarra muy cercanos a la cumbia. El éxito de la guitarra eléctrica en la cumbia-guaracha llamó rápidamente la atención de otros directores de orquesta, y

el instrumento fue utilizado en los temas que se presentaron al famoso Festival de Ancón (1968-1984).

El balneario de Ancón, creado en 1870, fue uno de los lugares favoritos de veraneo de las élites. En 1919 se fundó en ese lugar el Casino Náutico; en 1950, el Yacht Club Ancón —cuyos miembros pertenecían a las familias más adineradas del Perú—, y entre 1950 y 1960 se construyeron viviendas y edificios modernos, con lo cual el balneario se consolidó como lugar de esparcimiento de la clase alta.

El festival, auspiciado por la disquera Sono Radio, el diario *El Comercio* y el Patronato del Museo de Sitio y Actividades Culturales de Ancón, se consagraba a la música popular y se dividía en tres géneros: criollo, internacional y la nueva ola. Además, se elegía una canción como la ganadora general.

El segundo festival de Ancón, que se llevó a cabo en 1969, contó con 36 canciones, entre ellas dos cumbias, y la orquesta del evento fue dirigida por el argentino Enrique Lynch. En la edición de las canciones premiadas en esa ocasión se incorporaron las versiones grabadas por la orquesta de Níko Estrada "Inocente colegiala" y "Cumbia del recluta" (*II Festival de la Canción de Ancón*, MAG, 1969), de la autoría de María Luisa Rivera y Héctor Lozano, también grabadas por Pedro Miguel (Odeón, s/f). Las versiones de Estrada tuvieron a la guitarra eléctrica como voz principal y solista, complementada con las trompetas de su sonora.

Fue el guitarrista trujillano, nacido en la hacienda Laredo, Berardo Hernández, "Manzanita", exintegrante de Los Pacharacos, quien continuó utilizando la guitarra eléctrica en la cumbia, con su grupo Manzanita y su

Conjunto. Su práctica musical comprendía el huaino, el vals y el bolero, entre otros géneros, y se declaraba admirador de Jimi Hendrix, el mítico guitarrista de rock (Laura 2021: 67). Sus grabaciones muestran claramente una sonoridad recogida luego por otros grupos que se dedicaron a la cumbia. Asimismo, suena muy moderno por la incorporación del órgano electrónico en sus arreglos. Por ejemplo, en "Hueleguiso" (Dinsa, 1969; léase QR 11 al final del libro) utilizó el órgano montuneando, mientras realizaba un expresivo solo de guitarra eléctrica, muy influenciado por el rock (min 2:00). Al mismo tiempo, la base rítmica es una mezcla de salsa y cumbia. La misma fuerza interpretativa se puede escuchar en "La locomotora" (Dinsa, 1969, min 2:00-2:45; léase QR 13 al final del libro) y en general en toda su producción, especialmente en el LP *Arre caballito* (Dinsa, 1970), cuyas canciones fueron de las más populares en 1975 (Gonzales 2015: 91). También en 1969 aparecieron los Beta 5 con su grabación instrumental en cumbia "Módulo lunar" (FTA; léase QR 9 al final del libro), una agrupación fundada en Lima por la familia Canevello Pardo y dirigida por uno de sus miembros, Nelson, en la primera guitarra. Sus primeros discos fueron instrumentales y se recopilaron en 1970 en el LP *Módulo lunar* (FTA), donde grabaron fundamentalmente en ritmo de cumbia e incluyeron un bolero.

A todo eso se debe agregar otras dos fuerzas más: el boogaloo y el soul. Del primero de estos géneros musicales, originario de los Estados Unidos como producto del contacto entre los ritmos latinos y el rock, se tiene referencia de grabaciones realizadas en Lima desde 1966. En ese año se editaron "Bang! Bang!" y "El pito

(I'll never go back to Georgia)", del Sexteto de Joe de Cuba, y "Danzón boogaloo", de Richie Ray, todos bajo el sello Tico Records. Ese mismo año de 1966, las orquestas locales comenzaron a adoptar el nuevo ritmo. "El pito" (Sono Radio, 1966), por ejemplo, fue regrabado en Lima por Enrique Lynch y su Conjunto. Así, entre 1967 y principios de los años setenta las orquestas peruanas incorporaron el boogaloo en diversas producciones. Las agrupaciones de Nilo Espinoza, Roberto "Tito" Chicoma, Charlie Palomares, Mario Allison, entre otras, grabaron diversas creaciones en ese ritmo. Vale la pena señalar que "Boogaloo del silbador" (MAG, 1967), una de las grabaciones reproducidas en Lima del músico venezolano Randy Carlos, tiene como base la guitarra eléctrica, lo que permitió su difusión entre los grupos que también tocaban cumbia, como Los Destellos.

Por otro lado, el soul es asimismo una mezcla de rock con ritmos latinos, pero más cercano al rock. Una de sus figuras más representativas fue Aretha Franklin, cuyo disco *Alma de mujer "Lady soul"* fue reeditado en Lima (El Virrey, licencia de Atlantic, 1968). En ese sentido, es importante reconocer la presencia de la banda peruana Los Shains, que desde 1964 grabó rock en inglés con el sencillo *Pretty girls everywhere / Tomajauk* (Odeón, 1964). Al igual que Los Belking's, este grupo incorporó instrumentales, pero no de forma exclusiva, como se puede escuchar en su LP *El ritmo de Los Shain's* (Odeón, 1966). La creación que más lo acerca a los ritmos tropicales es "Soul limbo" (Odeón, 1968), un tema originalmente grabado por Booker T. & The MG's (Stax, 1968). Por último, es importante señalar que en 1969 se editó en el país el célebre LP de Carlos Santana,

Santana (CBS-Sono Radio), en el que se mezclan los ritmos caribeños con el rock, varios de ellos interpretados en el festival de Woodstock ese mismo año: "Evil ways", "Soul sacrifice", entre otros.

Todo esto se expresó maravillosamente en la grabación de Los Ecos, "La chichita" (Fonohit, circa 1980), en la que podemos encontrar elementos del funk, soul, cumbia y salsa, en lo que pudo ser el otro extremo de la evolución de la cumbia peruana. Estas influencias se pueden notar en la intención de mezclar la percusión y sus improvisaciones con los sonidos del órgano, la guitarra y la batería. Sin embargo, la producción de los grupos de guitarras tropicales se encaminaría por otro lado, más cercano a la guaracha-cumbia, ofreciendo otro tipo de síntesis musical.

Una guitarra, dos caminos

A fines de los años sesenta quedaron claras algunas cosas. Se generaron dos corrientes de cumbia que lograron atraer al público. La primera de ellas, la cumbia orquestada producida por las grandes agrupaciones que incluyeron ese ritmo en sus discos con otros géneros bailables. Esta corriente logró una gran aceptación entre las clases media y alta urbanas y tuvo su cenit en el III Festival de la Canción de Ancón (MAG, 1970), con la orquesta dirigida por el argentino Peter Delis (nombre artístico de Pedro Delistovic), un evento en el cual la cumbia del compositor peruano Daniel Camino Diez Canseco, "Macondo" (léase QR 15 al final del libro), interpretada por Johnny Arce, obtuvo el segundo lugar en el festival. En esa versión del festival participaron

36 canciones, entre ellas dos cumbias, "Fiesta de pescadores", de la autoría de Julio Díaz, y el mencionado tema de Camino Diez Canseco, compuesto en homenaje a la novela de Gabriel García Márquez, *Cien años de soledad*, publicada en 1967. Sin duda, el hecho de dedicar la letra a esa obra, aludiendo a sus personajes y lugares, muestra el adcentamiento de la cumbia y su acercamiento a las clases media y alta. Además, la grabación es una versión ejemplar de la tendencia de la cumbia orquestada, del gusto de esos grupos sociales. Como señala Hermoza, la cumbia interpretada en Lima se encontraba mucho más cerca "de la música de orquestas de salón" (2015: 64).

La segunda corriente está representada por la cumbia con guitarras eléctricas y órgano electrónico, una tendencia que se relacionó mejor con otros ritmos, como la guaracha, la descarga y la guajira. Esta corriente era más aceptada por los más jóvenes y por su flexibilidad era la más apropiada para evolucionar hacia otros rumbos; este tipo de cumbia fue muy popular en las fiestas de las asociaciones de provincianos (Turino 1990). Además, el formato orquestal era menos costoso, un aspecto que permitió su contratación por grupos sociales más amplios.

Pero, y esto es lo importante, entre ambas corrientes se fue formando la cumbia peruana. Como señala Villar, "contra lo que una lectura esencialista y dualista de la realidad nos quiere hacer creer, al parecer la cumbia de salón y la cumbia provinciana y chichera se daban la mano por aquel entonces. El clasismo todavía no se instalaba en aquella naciente y mestiza industria cultural tropical andina" (2010).

El parteaguas: de lo tropical a la cumbia peruana (1970-1975)

El Gobierno Revolucionario de la Fuerza Armada (1968-1980) aplicó un ambicioso plan de reformas encabezado por la reforma agraria (1969). Su perspectiva del país incluía una reivindicación de lo indígena, ofreciendo un contexto muy apropiado para el desarrollo de música con raíces locales y una lírica orientada hacia los sectores populares, tal como también se registró en la propaganda visual del régimen (Roca Rey 2016 y Walker 2018). El gobierno privilegió la música de producción nacional, especialmente folclórica, y el ambiente que generó alentó la incorporación de temas de orientación social en las cumbias, en particular en un escenario de retroceso de los valores oligárquicos. No es casual que, en medio de este proceso de cambio, la cumbia peruana que venía evolucionando desde los años sesenta encontrara el camino que la llevó a conectarse aún más con los sectores populares, ampliando el universo de potencial audiencia. Esta posibilidad fue favorecida por la decisión del gobierno de expropiar parte de las acciones de las radios (25%) y televisoras (51%), y exigir no menos del 60% de la programación dedicada a la música nacional (Cant 2020: 53).

En este periodo, la cumbia se convirtió en la músicaailable más popular, en parte por el cambio que se dio en los grupos de rock y su producción musical. Se ha discutido acerca de la orientación antiimperialista y supuestamente antirrock del gobierno de ese entonces, especialmente por la actitud del propio Velasco de cancelar el concierto de Carlos Santana en el estadio de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos en 1971. Sin embargo, las recientes investigaciones no consideran que fuera el gobierno el responsable de la paulatina decadencia del rock nacional. El rock barrial de clase media, con aceptación popular, fue encaminándose hacia una versión más cercana a los grupos británicos y norteamericanos que empleaba el idioma inglés, y de ese modo se desconectó paulatinamente de los sectores populares (Santistevan 2020: 27). Los integrantes de algunos grupos argumentaban que su interés estaba en el mercado exterior y que en el caso peruano la presencia de la “indiada” y la inmigración acabó con el mercado para el rock nacional (Santistevan 2020: 29). De acuerdo con Gutiérrez Mendoza, “para 1976 la gran constelación de bandas y músicos [...] prácticamente había desaparecido y su presencia quedó relegada a lugares pequeños o muy exclusivos” (2020: 64). A pesar de que el gobierno del general Velasco estableció que el 60% de las emisiones radiales y televisivas debía ser de producción nacional, el rock no pudo aprovechar esa ventaja por su desplazamiento hacia la clase alta y el inglés, incluso cuando el gobierno le ofreció un espacio en los eventos oficiales, como el festival Inkari.

Mientras esto ocurría con el rock, la cumbia se consolidó como el ritmo de moda durante los años sesenta,

como lo demuestra su presencia en el festival de Ancón. Sin embargo, desde fines de esa década otro ritmo de origen caribeño comenzó a disputarle el gusto popular: la salsa, como se etiquetó a las producciones provenientes de Nueva York y Puerto Rico. En el Perú, uno de sus primeros registros fue el sencillo *Buscando guaguancó*, de la Orquesta de Willie Rosario (MAG, 1967), y *¡Salsa! Mi hermana*, del Sexteto Miramar (Discos Fuentes, 1968). Este nuevo contexto representó un reto para los músicos peruanos, quienes comenzaron a incluir esa etiqueta en sus producciones de música tropical, intentando aprovechar el mercado. Un ejemplo de esta flexibilidad se puede observar en Pedro Miguel y sus Maracaibos. En 1971, esta agrupación grabó “Salsa maracaibo”, un popurrí compuesto de varios sones tradicionales arreglados para el formato de su orquesta.

Como veremos, el problema musical que surgió es que la instrumentación que se necesitaba para interpretar la salsa se diferenciaba claramente del resto de música tropical, en especial de los conjuntos integrados por guitarras, que incluían a la cumbia, guaracha, son y otras combinaciones en su repertorio. Por la sonoridad que utilizaban, pero también por los cambios sociales y en la configuración del mercado, estos últimos grupos comenzaron a ser relacionados con los migrantes, al mismo tiempo que las disqueras se encargaban de moldear ese mercado, ofreciéndoles un producto con el cual podían identificarse. Mientras tanto, las orquestas comenzaron a interpretar salsa gracias a la posibilidad de incorporar el trombón, uno de los instrumentos representativos del movimiento. Los conjuntos no pudieron seguirle el ritmo a los cambios en la música tropical,

y su sonoridad quedó vinculada con la cumbia y la guaracha, a pesar de sus esfuerzos por interpretar salsa. Esto trajo como consecuencia que los grupos con guitarras se alejasen de la salsa, profundizando su relación con los sectores populares, especialmente con los de origen migrante, mientras que la salsa se vinculó con los habitantes que se consideraban (o que fueron considerados por el mercado) afrocriollos, cuya presencia en las ciudades era más antigua.

El desplazamiento de la cumbia peruana y la creación del canon

Los primeros cambios importantes en la interpretación de la cumbia peruana se perciben en el desempeño de la primera guitarra y en el predominio de lo instrumental por encima de la lírica o letra, muchas veces ausente en algunos de los grandes temas del movimiento cumbiero. Un ejemplo de estos cambios, que representan un verdadero parteaguas, es el éxito de Los Destellos, "Elsa" (Odeón, 1970; léase QR 14 al final del libro). A pesar de que es reconocido como uno de los grandes hits de la cumbia peruana, fue etiquetado originalmente como guaracha, algo que no carece de sentido. La composición se ejecutó en tiempo de cumbia, pero la improvisación de guitarra es acompañada por la percusión y el resto del conjunto con las características de la guaracha o salsa (min 2:09-2:51). El sonido de la guitarra de la cumbia peruana es audible en "Elsa", sin duda, pero la cadencia típica de esa sonoridad fue mejor desarrollada por Delgado en la introducción de la cumbia "A Patricia" (Odeón, 1972; léase QR 21 al final del libro), versión

que logró entrar en el *ranking* de 1973 en el puesto 21 (Gonzales 2015: 83). Esta producción sí fue etiquetada como cumbia y su estructura establece un canon reproducido por muchos otros grupos peruanos: introducción de guitarra, con una sonoridad mezcla de rock y sonidos locales, acompañada por una segunda guitarra, que puede utilizar ideas provenientes del rock, y un ritmo caracterizado por el tempo de la percusión y el golpe del bongó, todos acentuando el cuarto tiempo del compás, y si existe solo de timbales, este se ejecuta con fraseos diferentes a la guaracha o salsa. La letra, cuando la hay, no es demasiado larga ni se convierte en el eje de la composición. Luego, si hay improvisación de guitarra, es acompañada con la percusión más cercana a la guaracha; finalmente, la melodía de la canción suele tener dos vueltas para terminar con el recurso del *fade out* (disminución paulatina del volumen de la composición), una estrategia no tan empleada en la salsa, salvo excepciones muchas veces representadas por discos de 45 rpm en los que se tenía que cortar parte de la canción por exceder el tiempo de grabación disponible en esa tecnología.

Los Beta 5, que grabaron desde fines de los años sesenta, son parte de este movimiento cumbiero instrumental, pero comenzaron a integrar la voz en sus producciones desde inicios de la década de 1970. Se debe destacar su LP *Costa, sierra y montaña* (FTA, 1971), en el cual sobresalen la cumbia instrumental "El obrero" y la cumbia cantada "Agua de cu". Esta etapa fue desarrollada con la voz de Eugenio "Changó" Chávez Carrillo, posteriormente cantante de la orquesta salsera La Progresiva del Callao. Quizá por eso la interpretación de Chávez está más cerca de la guaracha y el son que de la

forma de cantar que sería típica de la cumbia peruana. En 1973, los Beta 5 grabaron “La tierra de mis amores” (*Siempre diferentes*, FTA; léase QR 25 al final del libro), con la estructura que se convirtió en representativa de la cumbia. Su estilo contribuyó a desarrollar el sonido de la cumbia peruana, sin abandonar la conexión con la guaracha, razón por la cual se ubicó en el lugar 21 de las preferencias del público en 1974 (Gonzales 2015: 86). A pesar de la calidad de la interpretación de Chávez, su estilo no sería el que marcaría el movimiento cumbiero.

Un grupo que tiene una evolución similar es el de Los Diablos Rojos, fundado en 1970 por el guitarrista limeño Marino Valencia. Esta agrupación realizó otro esfuerzo importante por consolidar la parte musical de la cumbia. En su producción instrumental *Malambo* (Sono Radio, 1970), en la que utiliza guitarra acústica y que es etiquetada como guajira-son, se unen varios géneros, entre ellos, el criollo. El propio director lo confirma: “yo fusionaba porque tocaba música romántica (requinto) y también música criolla. Además, escuchaba otras músicas, ligadas al sonido cubano y colombiano. Fusiono todas estas influencias que dan como resultado el matiz de la cumbia peruana y, específicamente, el sonido de Los Diablos Rojos que, hasta la fecha, sigue vigente”.¹ En su LP *Paseo tropical* (Sono Radio, 1971) incluye varios temas catalogados como cumbia: “El tío renegón”, “El pescador solitario”, “Cielito loreano”, “La bocina”, “El trigal”, “Marabunta”, “La danza serrana” y “El cañonazo”. En ellos se perfiló mejor

el sonido de la cumbia peruana, separándolo de la salsa por medio de algunos detalles, como el acompañamiento en la marcha de la percusión y el fraseo del bongó. Su producción continuó por ese rumbo, abandonando paulatinamente el vínculo inicial con la guaracha y el son, como se puede notar en *Cumbias con Los Diablos Rojos* (Sono Radio, 1974). En algunas de sus producciones posteriores incorporaron al menos una canción en guaracha-son-cumbia: “Por las campiñas”, en *Sonido diablo* (Sono Radio, 1974); “Apriétala”, en *Triunfadores* (Sono Radio, 1974), y “Aquí estoy mi gente”, en *¡El superritmo!* (Sono Radio, 1975). En 1976, el tránsito hacia la cumbia peruana se había logrado. Sus discos *¡Otro lote!* (Sono Radio, 1976), en el que apareció su gran éxito “Pedacito de mi vida” (léase QR 37 al final del libro), *Los reyes de la popularidad* (Sono Radio, 1977) y *Música de fiesta* (Sono Radio, 1979) se alejaron de esa fusión para consolidar un sonido típico de la cumbia peruana con guitarras, base de la síntesis musical que tomó el control del mercado. “Pedacito de mi vida”, en particular, incluye la característica interpretación vocal de la cumbia peruana, aunque este no sería el primer grupo en adoptar ese tipo de interpretación.

Además de Los Destellos, Los Diablos Rojos y los Beta 5, se puede citar a Los Orientales de Paramonga, dirigidos por el guitarrista Víctor Ramírez, y su “La danza del mono” (léase QR 17 al final del libro), incluida en *Maximiliano Chávez – Los Orientales de Paramonga* (Dinsa, 1971). Esta composición instrumental es etiquetada como un soul andino en un LP que no tiene una sola grabación registrada como cumbia. En su producción de 1972, titulada *Con sabor tropical* (Sono Radio),

1. Véase: <<https://rpp.pe/musica/conciertos/marino-valencia-celebra-41-anos-en-la-cumbia-peruana-noticia-406302>>.

se repite lo mismo; a pesar de que sonoramente tocan cumbia, no etiquetan así a su música. Esto es muy revelador, pues indica que hasta 1975, aproximadamente, la cumbia era todavía parte del universo musical de lo tropical. Recién en 1973, con *¡Tremendo ritmo!* (Sono Radio), Los Orientales registran cumbias instrumentales, una tendencia que continuó en 1974 con el álbum *Fiesta en Oriente* (Infopesa, 1974). Sus temas incluyen títulos con referencias andinas, como “Llora serrana, llora” y “Lamento indiano”. Al mismo tiempo, su sonido es muy cercano a la salsa de moda en ese tiempo, como puede apreciarse en “La momia”, “Parranda de cumbias” y, especialmente, en “Lobos al escape” (léase QR 29 al final del libro). Finalmente, para cerrar este ciclo de cumbias instrumentales como parte de lo tropical y que sirve de tránsito al mercado de la cumbia-chicha, es importante recordar a Los Sander’s de Ñaña (una localidad en las afueras de Lima), cuyos temas más importantes son “Mazamorrita, para ti” (Difa, 1971 y 1974) y la balada “Un beso y nada más” (Difa, 1974), con la voz de Enrique “Kike” Goya. Su desarrollo musical, como el de otros grupos, incluyó la experimentación con la guaracha, la salsa y el pop. Por ejemplo, en “Para ti” incluyen una sección rítmica, incorporando el órgano electrónico en tiempo de salsa. Mientras que en una producción más temprana titulada “Chanchullo” (léase QR 18 al final del libro) y etiquetada como tropical pop (Difa, circa 1971) elaboran una mezcla de guajira, boogaloo y rock. Como se puede advertir, la tendencia dominante de los grupos era mezclar diversos ritmos tropicales, luego se decantarían por un sonido más cercano a la cumbia por el éxito que tenían sus grabaciones en ese ritmo.

En el desarrollo de la interpretación vocal de la cumbia peruana no se ha considerado lo suficiente la influencia de las voces locales en la interpretación de boleros, conocidos posteriormente como “boleros cantineros” (Hurtado 1995a: 16). Un pionero imprescindible de este movimiento es Luis “Lucho” Barrios Rojas, quien desde 1957 grabó diversos boleros con un estilo peculiar que tuvo mucho éxito en el Perú y en el extranjero. Canciones como “Marabú” y “Me engañas mujer”, del LP *Lucho Barrios* (MAG, 1957), se convirtieron en grandes éxitos y su eco se puede notar en el estilo de los cantantes posteriores de la cumbia peruana; además, aumentó la popularidad del bolero como un ritmo tropical. En el año 1958 la producción de Barrios se ubicó entre las diez más populares, un indicador de su importancia en el mercado musical (Gonzales 2015: 46). Su influencia se puede verificar a través de testimonios de cantantes como Alfredo Escalante Quispe, “Chacal”, hermano materno de Lorenzo Palacios Escalante, el muy famoso “Chacalón” (Bailón 2004: 53). Es curioso que algunos investigadores, como Rodrigo Montoya (1996), reconozcan esta influencia mientras niegan otras, como la del rock. Sin embargo, la descripción de Montoya de la cumbia es muy imprecisa y rechaza la posibilidad de que la letra incluya alguna crítica social, a pesar de que sus ejemplos demuestran lo contrario.

El estilo de canto cumbiero peruano apareció definitivamente en 1972. Ese año, el grupo Los Titanes grabó “Noche de invierno” (Dimaza, 1972; léase QR 22 al final del libro) con la voz de Alfonso Escalante Quispe, “Chacal”, como se dijo, hermano por parte de madre de “Chacalón”. La interpretación del grupo está claramente

afincada en el canon musical, pero le agregaron un tipo de interpretación vocal que marcó definitivamente el estilo. La voz de Escalante fue el anticipo del estilo no solo del hermano, mezcla de huayno y cumbia, sino de la cumbia peruana en general (Bailón 2004: 54). Este grupo se formó en las calles de La Victoria, El Agustino y Barrios Altos, espacios de la capital donde era frecuente escuchar la música tropical, el bolero cantinero y el huayno, entre otros ritmos (Bailón y Nicolini 2017: 81). Pocos años después, por su afición a la bebida e indisciplina, Escalante dejaría otro conjunto en el cual participó, el Grupo Celeste, siendo reemplazado por su hermano Lorenzo en 1977.

El canon musical y vocal de la cumbia peruana comenzó a construirse entre 1970 y 1972. Entre “Elsa”, de Los Destellos, y “Noche de invierno”, de Los Titanes, se fue elaborando la estructura, el estilo de interpretación instrumental y vocal. Esta propuesta no es rígida, pero pretende mostrar que el desarrollo de la cumbia no puede atribuirse a un solo grupo, sino a un movimiento en el que confluyeron diversos músicos y disqueras que con sus producciones comenzaron a distanciarse de otros géneros tropicales, delineando un mercado musical y socialmente diferenciado. Lo interesante de este proceso de cambios, de creación de una sonoridad y estéticas nuevas, es que se produjo paralelamente con las reformas estructurales que aplicó el Gobierno Revolucionario de la Fuerza Armada. En parte, estos cambios facilitaron el acceso a un mercado dominado anteriormente por producciones extranjeras. También fueron el resultado de la inclusión simbólica de nuevos grupos sociales en el imaginario nacional.

Un caso interesante, por el camino diferente que tomó, es el de Los Rumbaney, una agrupación fundada en la ciudad de Chimbote (Áncash) en febrero de 1969, dirigida por el trompetista Daniel Cortez. La relativa temprana aparición de este conjunto demuestra que el movimiento cumbiero no fue ni por asomo exclusivo de la capital, y que también se desarrolló en otras localidades del país que, al igual que Lima, tenían muchos migrantes. Hasta antes de febrero, un grupo de cinco músicos (German Electo, Erasmo González, Enrique Vera, Luis Oliva y Lucio Reynalte) trabajaba bajo el nombre de Los Cleaver Swing. Pero un reto musical lo obligó a cambiar su composición. El grupo fue convocado a un mano a mano con el conjunto de Pedro Miguel y sus Maracai-bos, quien tenía a un trompetista. Temiendo quedar mal, decidió incorporar a Cortez, quien contaba con formación musical y era conocedor de la música cubana. Fue él quien le propuso cambiar su nombre por rumbaney, una voz cubana que significaba “rumba negra”.

A principio de los años setenta, la música de Los Rumbaney consistía en combinar diversos ritmos tropicales y sonidos locales. Sus producciones eran cercanas a la cumbia y la guaracha, caracterizadas por el uso de la guitarra eléctrica y la trompeta. Villar (2010) menciona a un grupo de la misma época, que también hacía cumbia con sonidos locales y vientos: La Sombra Andina, con temas como “La danza de las llamitas”, “Yawar Waka” e “Inti Watana”, con claras vinculaciones con el huayno. En ese momento, Los Rumbaney estaban involucrados en la movida cumbiera con predominio de lo instrumental en guitarra y una paulatina presencia de lo andino que se expresaba en algunos de sus títulos, como “Cumbia india”,

"El poncho" (léase QR 19 al final del libro) y "Cholito" (Dinsa, 1971). A pesar de su éxito, quizá el hecho de contar con instrumentos de viento llevó a este grupo a privilegiar la salsa y a dejar en segundo plano la cumbia. En 1982, su producción *Sabrosa salsa* (Infopesa) contiene seis salsas, dos cumbias y dos boleros. En ese disco, los trombones se incorporaron a la agrupación.

La trayectoria de Los Rumbanay demuestra que entre 1970 y 1975 los grupos musicales peruanos se fueron decantando por dos opciones. Por un lado, surgió la posibilidad de seguir utilizando las guitarras eléctricas, pero esta sonoridad se relacionó en el mercado con la cumbia y con la población de origen migrante. Por otro lado, el uso de los instrumentos de viento y del piano se orientó hacia la salsa, que conformó otro mercado y una relación con sectores populares que se consideraban (o a quienes se consideraba) criollo-afrodescendientes.

La opción de la cumbia se evidencia en la trayectoria de algunos grupos en particular. Como hemos visto, en los años setenta proliferaron los intentos de fusionar diversos géneros tropicales (Hermoza 2015), pero algunos conjuntos se decantaron paulatinamente por un sonido más cumbiero, representado por la guitarra eléctrica. Esos años muestran la separación de la cumbia peruana del universo musical caribeño caracterizado por la guaracha, el boogaloo, la guajira y, la novedad de la época, la salsa. Como señala Villar (2010), este fue un esfuerzo de los músicos por cruzar las fronteras, creando un sonido mezcla de todo lo que se producía y consumía en el Perú.

La posibilidad de tocar cualquier clase de música tropical con guitarras solo fue considerada aceptable

hasta mediados de la década de 1970. Esto se evidencia en el caso de Los Girasoles, una agrupación fundada por el iqueño Félix Martínez Romero, "El Chévere", excantante de Los Destellos e intérprete de su gran éxito "Elsa". En 1971 este grupo grabó "Girasoleando" en el LP *La mancha del manchado* (FTA), un tema que fue clasificado como guajira, aunque sonoramente se encuentra cerca del boogaloo. Esa producción combina, como era habitual, sonidos de cumbia, guaracha y son, pero interpretados con guitarras y piano, este último un instrumento bastante inusual en los conjuntos de cumbia. La conexión con lo tropical se evidencia en los coros y los soneos de Martínez, nuevamente, poco frecuentes en la cumbia. El único tema que es etiquetado como cumbia es "Chévere que chévere", una palabra de origen caribeño que llegó a nuestro país con las grabaciones extranjeras. Un año después, Los Girasoles presentaron el LP *La bocina* (FTA, 1972), en el que destacaron en ritmo de cumbia "Piedad (la vaca blanca)" (léase QR 23 al final del libro), "La bocina" y "Cumbia mía". En las dos primeras grabaciones se alude al mundo rural e indígena, reforzando el vínculo con el público al cual se dirigen estas canciones. Ese estilo tuvo una muy buena acogida en el mercado. En 1974, año en que Los Pasteles Verdes encabezaron la lista de éxitos con "Recuerdos de una noche", Los Girasoles ocuparon el lugar 11 del *ranking* con la cumbia "La bocina", por encima del conjunto de rock nacional We All Together y de los cantantes Roberto Carlos, Manolo Galván y Andy Williams, entre otros (Gonzales 2015: 86).

Mientras tanto, el fundador de la agrupación, Félix Martínez, conformó otro conjunto en 1974: Los

Chavales. Con ellos grabó entre 1974 y 1976 “La campesina” (FTA), cuya letra es más de amor que de contenido social. Se trata de una mujer que se encuentra en el campo “esperando a su obrero”, clara alusión a la unión entre los sectores moderno y tradicional de la economía. Hasta fines de la década de 1970, Martínez continuó grabando canciones que mezclaban la cumbia con salsa y música afroperuana, como “Samba malató”, en *Ranking tropical No. 4* (FTA, 1974). En este LP también se incluyó a otro grupo que grabó temas que aludían a lo andino, Los Iranios, con la instrumental “Cumbia en los Andes”. Finalmente, Los Girasoles reaparecieron en 1975 con el LP *¡¡Campeones!!*, en el cual incluyeron el tema “Campesino, campesino” (léase QR 34 al final del libro), esta vez con la voz de César “Pocho” Bracamonte. La letra hace referencia a la reforma agraria de 1969: “campesino de la costa, campesino de la sierra, cuéntame cómo es tu tierra [...] cual más grande tu alegría de sentirla toda tuya [...] [campesino] que va cantando con alegría ya que al fin llegó a ser tuya”. Sin embargo, al mismo tiempo que se consolida esta versión andina de la cumbia, en el mismo disco se incluye “Salta pa’ atrás”, un tema etiquetado como salsa-pompo, aunque en la canción se dice que se trata de una “salsa mulata”. Este tema es mucho más cercano a la salsa, precisamente en el límite temporal en el que aún era posible interpretarla con guitarras. Luego de 1975, el éxito de Los Girasoles no fue el mismo. Su propuesta de alternar cumbia y salsa no podía sostenerse en el mercado: la primera solo podía tocarse con guitarra eléctrica; la segunda, sin ella.

La separación de la cumbia de lo tropical se produjo paulatinamente entre 1970 y 1975. Luego fue muy

difícil producir temas interpretados exclusivamente por guitarras eléctricas en la música tropical que no fueran etiquetados como cumbia. Este proceso puede ser estudiado a partir de la evolución de un conjunto muy importante: Los Ecos. Dirigidos por Edilberto “Beto” Cuestas Chacón, guitarrista nacido en Cascas (hoy La Libertad, anteriormente Cajamarca), Los Ecos se decantaron por un sonido de cumbia más cercano al de Los Destellos (a quienes el director admiraba), como se evidencia en los instrumentales de 1971, “Baila flaquita, baila” y “Por un caminito” (FTA). En el LP *Goza esta cumbia* (FTA, 1973) se incluyó “Oye mi tumbao”, una pieza que muestra la relación entre la cumbia y la salsa. En esa misma producción contribuyeron a consolidar la versión cantada de la cumbia con la voz de Enrique “Kike” Balarezo en el tema titulado “Ven y goza esta cumbia” (léase QR 28 al final del libro). Esta es una versión que se encuentra sonoramente bastante cerca de lo que luego caracterizó a la chicha. La introducción, los cortes y el coro son un anticipo de lo que se escuchará posteriormente:

Ven y goza esta cumbia
que la traen Los Ecos
Cuando suena la viola
que la toca Edilberto
Todo el mundo la baila
Y se ponen contentos
Y dice: ¡eh, eh, eh!

El resto de lo que produjeron Los Ecos muestra la consolidación musical de esta ruta cumbiera. Los títulos y las letras hacen cada vez más referencia a los sectores

populares de origen migrante, pero aludiendo más a lo cotidiano y quizás sin la crítica social característica de esa fase de la cumbia (Tarazona 2008: 5). En 1975, el grupo grabó *Peligro... Ritmo explosivo* (FTA; figura 16), un LP que incluye nueve cumbias y la salsa “Lolo” (léase QR 32 al final del libro), presentada como “llegó la salsa al estilo de Los Ecos”. La propuesta de grabar una salsa con guitarras no gozó de la aceptación del mercado, que esperaba que la cumbia se tocara con guitarras y la salsa con instrumentos de viento. Sin embargo, este esfuerzo no fue tan inusual. Aunque no se cuenta con la fecha precisa de producción del sencillo del Grupo Alta Tensión, de Cañete, este disco incluyó en el lado A la cumbia “Me cansé de ti” y en el B la salsa “Imploración”, ambas de la autoría de Álvaro Morales, posiblemente grabadas a mediados de los años setenta.

La letra de la salsa “Lolo” parece aludir a un afrocriollo del Rímac: “porque soy moreno, me dicen canelo”, reza la canción. Aquí se evidencia el parteaguas: mientras que los afrodescendientes son percibidos como salseros y criollos, los migrantes son vistos como andinos-indígenas-mestizos, consumidores de huayno y cumbia, ambos grupos conformando mercados y soluciones musicales diferentes. Esta propuesta se hace evidente en la portada del disco, en la que Los Ecos abandonan el estilo citadino y se sitúan en un ambiente con abundante vegetación. Al mismo tiempo, su vestimenta intenta mostrar el carácter decente de sus integrantes, contrapesando la percepción negativa que se tenía del tipo de música que interpretaban. La larga vigencia de Los Ecos se extiende hasta principios de la década de 1980, lo que la convirtió en una de las agrupaciones más importantes de la escena musical cumbiera.

Figura 16

PORTADA DEL LP *PELIGRO... RITMO EXPLOSIVO* (1975)



Fuente: <<https://www.discogs.com/es/Los-Ecos-Peligro--Ritmo-Explosivo/master/1486054>>.

Los otros nueve temas del LP de Los Ecos son cumbias, una de ellas claramente referida al universo andino: “Mi cholita” (léase QR 33 al final del libro), de la autoría de Edilberto Cuestas. Parte de la letra dice:

Unos dicen que la vieron ir a la capital,
 Qué será de mí, pobrecita mi cholita va
 Ella va a sufrir, yo voy a morir
 (Coro) si, si la ven díganle que la quiero ver
 Que regrese de donde esté
 Que sin ella yo moriré.

Esta interpretación es un ejemplo de cumbia que luego será reconocida como chicha, la cual se puede definir por sus características musicales y líricas y por el universo simbólico con el que se relaciona. Es verdad que este proceso comenzó antes: se puede nuevamente citar a Los Destellos con “A Patricia” o “Amor andino” (léase QR 26 al final del libro), la instrumental de 1973 (Odeón). Además, el título de esta última canción sirvió para caracterizar una sonoridad emparentada con la música tradicional, consistente en la escala y armonía empleadas (Tarazona 2008: 5). A pesar de estos avances, fue con la construcción lírica de la música de Los Ecos cuando se consolidó la versión completa de la cumbia peruana, entre el sonido instrumental de las guitarras y una lírica que aludía al universo andino, referencias sonoras y de contenido que se ofrecieron a los migrantes como elementos simbólicos con los que podían identificarse.

Los Yungas, formado en Lima alrededor de los años 1965-1966, pero cuyas principales grabaciones se remontan a principios de los años setenta, es otro de los grupos que transita de lo tropical a la cumbia peruana (figura 17). Según el testimonio de su fundador, Víctor Casahuaman (posteriormente también iniciador del Grupo Celeste), comenzaron utilizando el banjo y luego, por influencia de Los Destellos, incorporaron la guitarra eléctrica. Si bien sus integrantes provenían del interior, como el cantante Óscar Hidalgo, llevaban varios años residiendo en la capital. Al parecer, grabaron algunas producciones a fines de los años sesenta, pero su principal trabajo data de 1971, cuando lanzaron al mercado “Feito, pero con carro” (cumbia-guaracha) (Sono Radio), que era una versión instrumental, siguiendo la tendencia de

Figura 17

LP BAILANDO CON LOS YUNGAS (1975)



Fuente: <<http://essentialsalsa.blogspot.com/2018/08/los-yungas-bailando-con-los-yungas-1975.html>>.

la época. De igual manera, su cumbia “Quiero que amanezca” incluyó voz, aunque el hecho de utilizar el banjo como instrumento de cuerdas posiblemente no contribuyó con la popularidad del grupo. El cambio importante se produjo en 1975, cuando presentó *Bailando con Los Yungas* (Sono Radio), un LP en el que todas las canciones fueron anunciadas como cumbia o cumbión, menos un par de baladas. Además, en ese disco la voz y la letra se

orientan claramente a un público relacionado con la migración, como sucede con “Mi vallecito” (léase QR 35 al final del libro) y “Linda cuzqueñita”, entre otros temas. Como una referencia a su música, para las portadas de sus producciones comenzaron a fotografiarse en el campo.

En el año 1976, Los Yungas presentaron *¡Qué tal ritmo!* (Sono Radio), un LP en el que se incluyó “Mi vecinita”, grabada como cumbia-guaracha, acompañada de una balada, una rumba flamenca y ocho cumbias con una sonoridad típica de la cumbia-chicha. Esta estructura del disco, combinando los géneros, se mantuvo en *Estilo y sabor de Los Yungas* (Sono Radio, 1977) y en *La fiesta es con Los Yungas* (Sono Radio, 1977). Sin embargo, a juzgar por la posterior edición que se hizo, de esos LP las cumbias más exitosas fueron “Los pobres también somos felices” (uno de sus grandes temas), “Mi dulce Maribel”, “El yunga ya”, “Por siempre te amaré”, “Pobre diablo”, “En la pradera” y “Noche azul”, todas editadas como discos de 45 rpm por Sono Radio en 1977.

Si usamos la grabación de discos de 45 rpm como señal de popularidad, se puede afirmar que desde 1975 surgió con claridad un mercado específico para la cumbia con guitarras y voz, relacionada simbólicamente con el campo y la migración, aunque sus intérpretes no siempre eran migrantes. Fue en ese momento cuando la cumbia, que convivía con lo tropical, se separó y consolidó un mercado diferente, etiquetado posteriormente como cumbia “chicha”. El título de la grabación de 1978 de Los Yungas refleja el éxito de ese tránsito: *Los consagrados* (Sono Radio).

Otro caso notable de tránsito de lo tropical a la cumbia peruana es la producción instrumental de

Berardo Hernández, “Manzanita”, *El nuevo sonido de Manzanita* (El Virrey), un LP de 1973 que contiene tres cumbias con una sonoridad que se convirtió en la clásica del género: “La caihuíta”, “Soy universitario” y “La mazamorrita”. El resto son las guarachas “Shambar”, “No me marcharé”, “Arre caballito” (léase QR 27 al final del libro) y “El norteño” (guaracha-boogaloo), acompañadas de tres temas sin clasificación: “Mi estrellita de amor”, “Mama Ocllo” y “El mamey”. Finalmente, se incluyeron el bolero “Mis quince abriles” y la notable “descarga pop [sic]” “Agua”.

“Agua” es una composición original de Hernández y muestra el límite más atrevido de los grupos compuestos por guitarras como voz principal, que todavía podían incursionar en las sonoridades emparentadas con la salsa. El estilo de esta canción es claramente tributario del de Carlos Santana, mezcla el guaguancó, seguido por el bajo en clave y la percusión en ese ritmo. Luego de esta producción, la música de conjuntos con guitarras, incluyendo la de Hernández, se orientó más claramente hacia la cumbia, abandonando la experimentación musical.

Como señala el encarte de *Arre caballito* (Dinsa, 1970), “hablar de Manzanita es hablar de la época actual en la que nuestra Patria está en un proceso de nuevas estructuras, así nuestro extraordinario guitarrista quiso expresar su inconformismo dando al huayno el matiz tropical, y creando de paso su escuela que actualmente tiene seguidores” (también citado por Villar 2010).

El encarte menciona el “proceso de nuevas estructuras” que vive el país en esa época, señalando una relación entre esas transformaciones iniciadas por el

gobierno del general Velasco y las transgresiones musicales del guitarrista. Al igual que el nuevo régimen, la música de Manzanita vivía un proceso de búsqueda de una síntesis propia, en el cual se incorporaron sonoridades del exterior combinadas con sensibilidades locales. Tal esfuerzo se puede notar en sus producciones instrumentales "Andino" y "La parada" (en *Arre caballito*). Finalmente, esa búsqueda se orientó hacia la conformación de un mercado para la cumbia peruana, separado de lo tropical-salsero y que concitó el interés de un gran número de peruanos que se identificaron con la producción de estos grupos y los sellos discográficos que modelaron ese mercado. Así, la música no solo expresó la sensibilidad e identidad de nuevos sectores sociales, sino que los grupos y las disqueras les ofrecieron una serie de sonidos, estilos y temas que fueron utilizados para la representación de esos sectores, en un proceso de circularidad empujado por el mercado.

Por eso se observa que las disqueras, como Dinsa, aprovecharon rápidamente el nuevo mercado, editando compilaciones de éxitos en cumbia interpretados por guitarras. Al principio, los discos se presentaban como parte de la música tropical, no exclusivamente como cumbias. Desde principios de 1970, Dinsa publicó varios LP titulados *Hit parade tropical* (I-VII), en los cuales reunía los éxitos de cada año, etiquetados como cumbias y guarachas. Uno de los últimos esfuerzos, que muestra que el mercado era el mismo para todos los grupos, fue la edición del LP *¡Tropicalízate!* (Sono Radio, 1974). En este disco se grabaron versiones en cumbia de grupos como Los Yungas ("Recuerdos"), Los Caribeños ("Lamento en la selva"), Los Pakines

("Gotas de miel") y Los Diablos Rojos ("La coqueta"), entre otros, mientras que, por el lado de la salsa, esos grupos compartieron el disco con las orquestas de Enrique Lynch ("Toro mata", "Químbara") y Harry Poletti ("La cartera", "El paso de encarnación"). Como se observa, esa producción apela a un mercado en el cual se había instalado el gusto por lo tropical, compuesto por todos los ritmos y estilos mencionados, lo que hizo posible la convivencia de ambas músicas en un solo disco, algo que fue imposible después.

En 1975 (*Me gusta tu tanga*, Sono Radio), la disquera repitió la misma estrategia, alternando grupos de cumbia y salsa, pero con una evidente preferencia por los primeros. Esta vez, de 12 temas, solo dos fueron grabados por orquestas (las de Harry Poletti y Enrique Lynch), mientras que el resto estuvo a cargo de diversos grupos que se dedicaban a la cumbia. En 1978, Sono Radio, un gran editor de música de cumbia, al igual que Infopesa, había identificado claramente el mercado. Su LP *Cualquier cantidad* dejó de lado a las grandes orquestas e incluyó a conjuntos de sonoridad más cercana a la cumbia, o a la cumbia-salsa-guaracha, como el Grupo Karakol, que grabó "Campanero" como salsa, pero con la base de las guitarras, que se empleaban en la cumbia.

Lo que ocurrió es que, poco a poco, se consolidó un mercado diferenciado para la salsa no solo sonoramente, sino social y culturalmente. La cumbia comenzó a relacionarse con el interior del país y con la gente que había migrado a la ciudad por medio de los títulos de las canciones y temáticas asociadas sonoramente con los estilos de los fraseos en las guitarras, la manera de interpretar la lírica y la percusión. Los sonidos de los

instrumentos electrónicos, guitarra, bajo y teclado, y la incorporación de la percusión afrolatina (conga, timbal, bongó, campana, etcétera), se vincularon con la modernidad, mientras que una buena parte de la lírica y el estilo de canto se relacionaron con el pasado musical, conformando una solución que armonizó la tradición y la modernidad. Evidentemente, esta no es una división rígida: los fraseos de las guitarras podían vincularse melódica y rítmicamente con tradiciones locales, mientras que las letras podían abordar nuevos personajes urbanos y temas más recientes de interés.

En general, la salsa se relacionó con otro tipo de sector popular, especialmente urbano, a quien los músicos y las disqueras ofrecieron otra forma de modernidad musical. Esta propuesta fue decantándose por la música orquestada, con el predominio cada vez más notorio del trombón y el piano, un formato instrumental considerado moderno, pero del cual se excluyó a la guitarra eléctrica y al órgano electrónico. Paralelamente, se desarrolló una lírica más urbana que le cantaba a la ciudad y a sus personajes más tradicionales. Esto permitió a la salsa encontrar un mercado diferente del de la cumbia interpretada por músicos muchas veces autodidactas; en las orquestas compuestas por instrumentos de viento era más frecuente la presencia de músicos con entrenamiento musical. Esta diferencia impactó en el costo de la contratación. Los conjuntos de guitarras solían estar más al alcance de los sectores populares, mientras que las orquestas eran un poco más caras. Esto le permitió a la música tocada por guitarras, especialmente a la cumbia, ganar un mercado diferente del salsero. Así, se fueron autoalimentando dos identidades musicales:

la cumbia para los migrantes y sus descendientes, que vivían en los pueblos jóvenes; la salsa para los “nativos” de la ciudad y habitantes de los barrios tradicionales, emparentados con la cultura criolla. A diferencia de la salsa en Nueva York, aquí fue la cumbia la que atrajo el interés de los migrantes, creando una propuesta musical que mostraba las tensiones en la vida de estas personas en la ciudad: el desarraigo, la pobreza, la discriminación, entre otras. No obstante, ambas músicas tienen aspectos en común. Por ejemplo, enfatizan el carácter trabajador de sus comunidades e idealizan el barrio, en el caso de la salsa, y el pueblo joven, en el de la cumbia-chicha (Leyva 2005: 28 y 82).

De la selva su sonido y su modernidad

Mientras se producían estos cambios musicales, desde fines de los años sesenta se generó en la selva peruana otro proceso similar, pero con características propias, que se caracterizó, entre otros aspectos, por referencias a la cultura local, “un ritmo más rápido y cantos más ligeros, con temas de optimismo” (Metz 2015: 381). La agrupación Juaneco y su Combo fue fundada en Pucallpa a comienzos de los años sesenta por el pucallpino Juan Wong Paredes, inicialmente como Juaneco y su Conjunto. Su éxito comercial fue inmediato. En 1968 grabó el LP *Juaneco y su Combo* (Imsa; figura 18) y hacia 1969 repitió el título de su anterior LP con el mismo sello y diferentes temas. Como menciona Hermoza, de confirmarse esas fechas, esta producción sería paralela a la de Los Destellos, lo que convertiría también a este grupo en pionero de la cumbia peruana (2015: 66).

En estas producciones se puede apreciar la influencia de la música tropical, con un repertorio compuesto por cumbias y una guajira. Incluso en 1969 grabó *Oriente tropical* como una descarga interpretada por guitarras y un bolero cantado bajo el título de “El forastero”. En ese momento, el estilo de Juaneco y su Combo era muy similar al de las cumbias instrumentales por entonces de moda, incluido el uso de un órgano electrónico. Sin embargo, el toque local se expresó en títulos como “Guajira loreтана”, “Agüita de manantay”, “La danza del Yacuruna” y “Romance shipibo”. Es muy posible que gracias a estos temas y la sonoridad surgiera la relación entre el grupo y la región. Este vínculo se reforzó por medio de la *performance* del grupo que se muestra en la portada de su disco de 1968 (figura 18). Como se puede observar, la agrupación optó por presentarse en medio de la selva con los atuendos típicos de la región. Según sus propios testimonios, los músicos tuvieron mucho contacto con los pueblos originarios de la Amazonía y compartían algunas prácticas culturales, como el chamanismo y el uso de la ayahuasca (Villar 2010).

En el disco de 1969, su sonoridad comenzó a desarrollar algunas particularidades, como la presencia del órgano electrónico en “Caballito nocturno” y la introducción de línea de letras y coros en algunas de sus canciones, como “Rosita y las avispitas”. En ese disco se introdujo su primer experimento, mezclando el xaxado con la cumbia en “El llanto del Ayaimama” (danza; léase QR 7 al final del libro), un ritmo tradicional de la zona del Sertão, que sería el anticipo de su gran éxito de 1972 “Mujer hilandera” (léase QR 24 al final del libro), con la voz del pucallpino José Wilindoro Cacique Flores (Infopesa, 1972),

Figura 18
LP JUANECO Y SU COMBO (1968)



Fuente: <<https://www.discogs.com/es/master/1181629-Juaneco-Y-Su-Combo-Juaneco-Y-Su-Combo>>.

reelaborada a partir de la composición del año 1922 de Alfredo Ricardo do Nascimento, “Mulher rendeira”.

En este último disco, Juaneco y su Combo incluyó la cumbia “Me voy pa’ Trompeteros” (léase QR 10 al final del libro), uno de los primeros temas en referirse a la producción de petróleo en la Amazonía. El pozo con ese nombre había sido descubierto por Petroperú en 1971,

aunque las exploraciones en la región ya habían comenzado en los años 1920 y el primer pozo había entrado en producción en 1938. En la década de 1950, la legislación petrolera promulgada por el presidente Manuel Odría había reiniciado las exploraciones, con poco éxito, pero siempre se mantenía la esperanza de encontrar yacimientos que convirtieran al Perú en una potencia petrolera mundial. Este hecho muestra que la identidad sonora y lírica del grupo representó las experiencias e imaginarios modernos de las comunidades de la selva, algo ratificado en sus producciones posteriores. Además, como mencionan Molina, Varela y Lossio, la extracción de petróleo vino acompañada de un “discurso civilizatorio y nacionalista según el cual los pueblos originarios que se oponen a su extracción niegan el progreso” (2019: 69).

La estrategia de presentación de Juaneco y su Combo continuó la línea de 1968. Para su nuevo disco, se fotografió en 1969 con atuendos típicos en medio de la selva, agregando en la contratapa una descripción del conjunto en la que se relaciona directamente a sus miembros con los descendientes de la tribu chama, quienes, “como era de esperarse, se han contagiado de la euforia de los candentes ritmos modernos”. Esta afirmación confirma que la modernidad representada por lo tropical y su instrumentación fue adoptada, disfrutada y reproducida por los jóvenes en casi todos los rincones del país (Bullen 1993). Incluso el texto de la contratapa enfatiza que Pucallpa se halla a “unos ochocientos kilómetros de la virreinal ciudad de Lima”, pero igual reclama para ella el estatus de “segunda ciudad del Oriente”. La experiencia de la modernidad desarrollada en las comunidades nativas se expresa en la labor de

Juan Wong Paredes, pucallpino de nacimiento “e ídolo de los chamas”, quien “ha logrado formar cuidadosa y pacientemente un conjunto musical con estos nativos”. La narrativa enfatiza el salto a la modernidad que la música permite, sin pasar necesariamente por la castellanización, convirtiéndose en otro camino hacia ella: “sus integrantes aprendieron primeramente a palpar los instrumentos electrónicos y a leer las notas de pentagrama, antes que las letras del abecedario español”. Como se puede observar, la música tropical se convirtió en una autopista que conducía a la modernidad que no pasó desapercibida entre los jóvenes de la época.

Luego del fallecimiento de dos de sus hijos en un accidente aéreo en 1971, Juan Wong Paredes dejó la dirección del grupo a sus hijos Juan Wong Méndez y Juan Wong Popilizio, con quienes la fama del grupo continuó. Su sonoridad siguió expresando una sensibilidad diferente, también reflejada en sus instrumentales y en los títulos de las canciones publicadas en el LP *El gran cacique: Juaneco y su Combo*. En este disco, el grupo se presenta con una variación importante. La portada ya no muestra la selva como escenario, quizá para incursionar en nuevos mercados, pero se aprovecha el primer apellido de su cantante estrella, el pucallpino José Wilindoro *Cacique* Flores (1942-2017), que alude a una autoridad étnica, para enfatizar la relación con los grupos nativos. Asimismo, los temas que se presentan se vinculan aún más con la cultura amazónica: “Vacilando con ayahuasca”, “Me robaron mi runa mula”, “Agüita de sachachorro”, entre otros. Lamentablemente, en 1976 la agrupación sufrió otro accidente aéreo en el cual perecieron cinco de sus integrantes. Solo se salvaron

quienes no abordaron la avioneta, entre ellos su cantante, José Wilindoro Cacique. El grupo se recobró de la tragedia y volvió a grabar desde 1978. En 1979 presentó el éxito "Se ha muerto mi abuelo" en el LP *Ven a bailar con Juaneco* (Infopesa), una producción en la cual todavía incluyó una grabación etiquetada como descarga, la misma que le da el título al disco.

Otro conjunto pionero fueron Los Wembler's de Iquitos, quienes en 1971 grabaron el LP *Cumbia amazónica* (Odeón) en un estilo que también caracterizaría a la cumbia del Oriente peruano por el tipo de sonido que se reflejaba en el repique del bongó y en la lírica. Su tema de 1970, "La danza del petrolero" (léase QR 12 al final del libro), fue uno de los grandes éxitos de ese año. Esta canción incluye una sección de coros: "esta es la danza del petrolero de donde reina el oro negro". Como ya he señalado, en los años setenta, el Gobierno Revolucionario de la Fuerza Armada cifró sus esperanzas en el potencial petrolero de la Amazonía, divulgando un imaginario de la selva como la base del futuro desarrollo del Perú. El descubrimiento de un nuevo pozo en Trompeteros contribuyó a esta ilusión, creando un contexto favorable para difundir la cumbia de origen amazónico. Nuevamente, se reproduce esta relación entre la modernidad material, en este caso la producción de petróleo y los instrumentos electrónicos, y la tradición, representada por el estilo de la cumbia amazónica, que tomó sonidos de la música de la región.

Otro grupo originario de la selva, en este caso de Moyobamba, irrumpió el año 1972 en la escena limeña: Los Mirlos, fundado inicialmente en 1968 con el nombre de Los Saetas, liderado por Jorge Rodríguez en la

voz y la guitarra de Danny Fardy Johnston. Según cuenta Rodríguez, él fue muy influenciado por las cumbias de los años sesenta que escuchaba por la radio, entre ellas, "La danza de la chiva", "La pollera colorada" y, en especial, "Los Destellos" de Enrique Delgado. Luego de destacar en Moyobamba (San Martín), el grupo incurrió en Lima con su extraordinaria cumbia "La danza de Los Mirlos" (Dinsa, 1972; léase QR 20 al final del libro). En el mismo sencillo de 45 rpm grabó "El achoradito", un instrumental que fue etiquetado como guaracha, siguiendo la tendencia de todos los grupos de la época. Es interesante mencionar que a los consumidores de este tipo de cumbia se les conoció como "achorados", un término que aludía a su condición de mestizos o indígenas urbanos que adoptaban las costumbres de los criollos, pero de un modo poco natural y con un comportamiento transgresor y hasta delincuencial. Esta grabación puede considerarse una de las primeras referencias al consumidor urbano de cumbia como un personaje diferente de otros compradores. Este tema se interpreta con las guitarras eléctricas propias de la cumbia, al mismo tiempo que la percusión se desarrolla siguiendo los patrones de la guaracha-salsa, incluido un solo de timbales en ese lenguaje. Quizá lo "achorado" también se relaciona con esa mezcla atrevida de dos tipos de música, que contiene improvisaciones con un matiz agresivo, transgresor.

En 1975, Los Mirlos grabaron el LP *Los charapas de oro* (Infopesa) con el cual consolidaron el sonido de la cumbia oriental, repitiendo la estrategia de los instrumentales en cumbia: "Somos Los Mirlos", "Sonido amazónico" y una regrabación de la "Danza del

petrolero", de Los Wembler's. "Somos Los Mirlos" es una verdadera carta de presentación del grupo:

Somos Los Mirlos de tierra tropical,
tierra caliente del oriente peruano
y cuando quieras te llevaré para bailar, para gozar. [Coro]
Somos Los Mirlos, somos del río
y de la belleza que adorna nuestra selva,
somos Los Mirlos, chicos peruanos,
nos gusta el monte que engalana nuestra tierra.

Con este disco se confirma la separación del sonido de la selva peruana de lo tropical, incursionando en la cumbia peruana. Este grupo formado en el Oriente peruano muestra la ruptura clara entre la cumbia y la guaracha-salsa base de lo tropical, similar a la que se observa en otros grupos, pero por otro camino. Este proceso condujo a Los Mirlos directamente a su gran éxito: "Eres mentirosa" (Infopesa, 1980), un tema considerado clásico en la historia de la cumbia peruana, con la voz del reconocido cantante Julio Mau, fallecido trágicamente en 1986 en un accidente de tránsito, cuando apenas tenía 30 años.

Clase y etnicidad, cumbieros y salseros (1975-1980)

Un camino diferente lo intentó un conjunto que quiso mantener a la cumbia en una sonoridad más atractiva para la clase media: Los Pakines (Villar 2010). Fundado en 1972 por los hermanos Alejandro y José Torres Liza en el Rímac, y reconocido por su "sonido elegante"

e instrumental en diversos géneros, este grupo destacó con la balada "Amor de fantasía" y con la cumbia "Caramelo de menta", ambas incluidas en el LP *Los Pakines* (Infopesa, 1973). Luego continuó con el estilo instrumental y adecentado en el LP *Los Pakines* (Infopesa, 1974), en el cual incorporó su éxito en cumbia "Shaka shaka" (léase QR 30 al final del libro). Este tema también tiene toques de guaguancó y de salsa, pero bastante moderados si se lo compara con otros. El estilo de este grupo se caracterizó por una guitarra bastante limpia, coros estilizados y un controlado acompañamiento de percusión. Además, en ese último LP arregló temas de la música internacional bajo el formato de cumbia o de ritmo latino en general: "Blue moon", "Qué será mi china", "Quiéreme siempre", entre otros, lo que le permitió tener un gran éxito; su sonido difería de los más "agresivos" de las cumbias de otros grupos. Ese estilo lo mantuvo por más de veinte años, interpretando toda clase de ritmos latinos, internacionales y, por supuesto, cumbia, tal como se puede escuchar en "Amaneciendo" (*Amaneciendo... con Los Pakines*, CBS, 1985) y, especialmente en "A dónde irás" (regrabado en *Los Pakines en Nueva York*, El Virrey, 1994).

Los Pakines son la versión en los años setenta y en guitarra de las orquestas de los sesenta que se dedicaban a regrabar los éxitos de moda. Las bandas que dominaron los años sesenta fueron disminuyendo paulatinamente a partir de la década del setenta, hasta desaparecer del todo en los años noventa. Por ejemplo, la Sonora de Lucho Macedo grabó su último álbum en 1972 (*Guayaba*, MAG, 1972), en el cual incluyó salsa, guaracha y cumbia. Enrique Lynch y su Conjunto

lograron producir 11 LP entre 1970 y 1975, pero luego desaparecen poco a poco de la escena musical. Por lo demás, en 1974 produjeron uno de los éxitos en salsa más importantes compuesto por un peruano: "Llegó la banda", de Walter Fuentes (*Llegó la banda*, Sono Radio, 1974). Freddy Roland y su Orquesta grabaron varios LP con el título de *Fiesta*, el primero en 1973 (FTA) y al parecer el último en 1979 (FTA). En 1986, hicieron la última compilación de músicaailable: *A parrandear con Freddy Roland y su Orquesta* (Bambú).

Esta propuesta de cumbia orientada a las clases media y alta está mejor representada por Rulli Rendo (Julio Edgardo Barrera Larriega) y su orquesta, quien con el LP *De toque a toque* (Polydor, 1976) regresó a la forma exitosa del popurrí, pero con arreglos que sonaban modernos, con órgano electrónico, batería, metales y coros. El título de este disco obedece a que salió a la venta en un momento particular en que el gobierno militar había impuesto el toque de queda para controlar las crecientes protestas contra el régimen, una medida que impedía organizar fiestas de noche. Por eso, las reuniones se hacían en las casas de "toque a toque", es decir, desde el inicio del toque de queda hasta el final. Su compilación arregló canciones antiguas y clásicas, junto con temas de moda, con lo cual se aseguró todo tipo de público. Su propuesta continuó con títulos y estilo similares, hasta *El toque está que quema* (Karrusel 1987).

El final de esta propuesta musical —de orquestas grandes o de conjuntos al estilo de Los Pakines— que consistía en grabar popurrís, coincide con varios hechos de importancia para la industria musical en el país. El primero, la reapertura del Perú al mercado mundial

de la música, restringido durante el gobierno militar (1968-1980). En ese tiempo solo fue posible importar discos de los países del Pacto Andino y aliados, como Colombia con Discos Fuentes y Venezuela con TH Records. Con estos dos sellos llegó al Perú la salsa que se producía en esos países, gracias a lo cual la orquesta colombiana Fruko y sus Tesos (con Julio Ernesto Estrada Rincón) y la venezolana Dimensión Latina (con su cantante Óscar de León) se convirtieron en ídolos locales. Al mismo tiempo, la salsa que se producía en Nueva York y Puerto Rico se difundía en el país a través de las regrabaciones que realizaban algunas orquestas locales y de los programas de radio que dirigían coleccionistas y melómanos. De esta manera, a fines de los años setenta vuelve a circular la salsa neoyorquina y portorriqueña, que reconquista paulatinamente el mercado. Por ejemplo, El Gran Combo reapareció con "Brujería", incluido en el LP *Aquí no se sienta nadie* (Iempsa, 1979); de la disquera Fania se editaron pocos discos entre 1969-1977 (un promedio de dos LP por año), mientras que en 1978 se publicaron siete, cinco en 1979 y diez en 1980. En esos años dejó de ser necesario que las orquestas regresasen los temas de salsa, porque llegaban directamente a nuestro mercado y se difundían por medio de las radios limeñas. Este nuevo escenario redujo sensiblemente el mercado discográfico de las grandes orquestas peruanas.

Un segundo hecho de importancia fue la segmentación entre salseros y cumbieros. La salsa se caracterizó por el uso del trombón, un instrumento no muy difundido en el Perú en las décadas de 1960 y 1970. Los pocos instrumentistas se alternaban en las orquestas de

salsa que comenzaron a participar en los conciertos y en las fiestas privadas. Las agrupaciones integradas por instrumentos de viento se consolidaron como representantes de la salsa. Entre otras, se pueden citar en el Callao a Papo y su Combo, La Clave, La Progresiva, El Combo Espectáculo Creación, Somos Música; en otros barrios, a Carlitos Miranda y su Latin Combo, Camagüey, Beto Villena, La Única de Aníbal López. Esto dividió al mercado de música tropical entre quienes consumían salsa y quienes consumían cumbia. Así, ya no fue posible mantener una sonoridad que mezclara ambos géneros musicales; representaban dos formas excluyentes de acceder a la modernidad, relacionadas con sectores populares diferentes. Es importante mencionar que estos mercados se formaron con los productos que los músicos y disqueras les ofrecían, es decir, intermediados por la industria musical.

Un tercer hecho importante fue que el mercado de los cumbieros comenzó a definirse por medio de líneas de clase y etnicidad. A fines de los años ochenta, según José María Salcedo, quienes consumían cumbia eran empleadas domésticas que trabajaban en barrios de clase media y alta, estudiantes de institutos y academias, vendedores ambulantes, "posibles ingresantes a la universidad que esperan una mejor ocasión, choferes y cobradores de microbús. Son provincianos en Lima o limeños de provincia" (citado por Thierold 2000-2001: 198). Nótese que Salcedo solo reconoce en ese universo a trabajadores informales y a personas que no estudian en la universidad y que no han nacido en la capital. Por cierto, se trata de una afirmación subjetiva, pues no se basa en ninguna encuesta o investigación. Por otro

lado, resulta interesante que Salcedo crea que los cumbieros son personas con un menor nivel educativo y de provincia, porque esta idea lleva a suponer que una vez que se eduquen, abandonarán ese gusto musical.

Un cuarto hecho de importancia para la industria musical del país fue la llegada masiva del casete en los años ochenta, que facilitó la piratería. Hasta los años setenta, las orquestas dependían económicamente de las grabaciones de discos y de las fiestas privadas y públicas, más que de los conciertos masivos o de las giras en el interior. Esto se mantuvo así mientras que la producción de discos no pudo ser copiada, pero cambió con la llegada del casete en la década del ochenta. Con la reapertura comercial aparecieron los radiocasete, que facilitaron y abarataron el consumo de música, pero con un elemento en contra de las orquestas: los casete piratas. Este fue, sin embargo, un factor fundamental para la difusión de la cumbia. Los grupos que se dedicaban a este ritmo obtenían principalmente sus ingresos, no de fiestas privadas ni de discos, sino de conciertos y de fiestas públicas tanto en Lima como en el interior del país. Esto significa que la difusión de su música por cualquier medio, fuera legal o no, los favorecía, al contrario de lo que ocurría con las orquestas locales. Por ejemplo, en Radio Inca se mencionaba a los vendedores de casetes pirata en buenos términos, reconociendo su labor como difusores de la cumbia peruana, a pesar de la vulneración de los derechos de autor (Bailón 2004: 61).

Así, hacia 1975 los caminos estaban claramente trazados. Por un lado, el final de la producción de las orquestas locales dejó a los conjuntos de cumbia un mercado que había adquirido el gusto por lo tropical desde

De la cumbia a la chicha (1976-1988)

el auge de los grandes conjuntos en los años sesenta. Por otro, ese mercado comenzó a fragmentarse en dos grupos: los seguidores de la cumbia, generalmente migrantes o hijos de migrantes, de extracción popular y que residían en zonas marginales de Lima y del interior; y quienes consumían salsa, un grupo que pertenecía a sectores populares y medios, que residía en barrios tradicionales y con una presencia más antigua en las ciudades, especialmente en Lima. La cumbia y la salsa comenzaron una irreversible separación, cuyo resultado fue la chicha, que representó otra clase de unión entre lo tradicional y lo moderno, diferente a la cumbia de principios de los años setenta. Este camino fue percibido tempranamente por J. A. Llórens, quien se dio cuenta de que las radios no combinaban en sus programaciones salsa con cumbia y huayno, que las de "chicha o cumbia serrana" rara vez emitían música criolla, siendo en cambio frecuente la mezcla de cumbia con huayno. Como afirma este autor, "La música salsa tiende a estar asociada con la criolla, mientras que la chicha se agrupa con la andina, siempre considerando la producción radial" (Llórens 1983: 45).

La explosión de la cumbia en guitarra fue producto de varios factores. Uno de ellos, la aparición en amplitud modulada de Radio Oriente 560, una empresa dirigida desde 1974 por Enrique Delgado, en cuyas ondas su hermana Edith se convirtió en la locutora e impulsora más destacada de la cumbia peruana, gracias a su estilo innovador. Su primer programa, *Buenos días en Oriente* (1975), donde dio a conocer a los principales grupos de la época, coincide con los cambios musicales mencionados en el capítulo anterior. Las radios continuaron con la idea de crear una conexión directa con el oyente, incluyendo saludos y pedidos del público, lo que generó una fidelidad con cada emisora. El lenguaje que utilizaban, con un vocabulario y una pronunciación parecidos a los de los migrantes, facilitó esta identificación, construyendo un *nosotros* que también se expresó en la música. Por esas razones, las radios difundieron los eventos que interesaban a esa comunidad, como las fiestas patronales, las polladas, los campeonatos deportivos (Alfaro 1988: 47). Al mismo tiempo, nuevos actores sociales, reflejo de esa época,

como los ambulantes, consolidaron su presencia en el espacio público: se trataba generalmente de migrantes con un trabajo informal, de pobres que residían en las zonas marginales de la capital. La cumbia los atrajo gracias a que les ofrecía elementos simbólicos para reconstruir su identidad, al mismo tiempo que los músicos y grupos que se dedicaban a ese ritmo tenían una actitud de igual a igual con ellos, pues compartían sus orígenes, la cultura y la clase. Así, la cumbia que acababa de desligarse de lo tropical a mediados de los años setenta comenzó a dirigirse a un sector específico de la sociedad y pronto fue etiquetada de otra manera para expresar mejor esa diferencia: chicha. El primer paso de esta construcción fue el uso de matices lingüísticos que reflejaron la presencia de una nueva cultura urbana.

Del estigma del “mote” a su reivindicación

A lo largo del siglo XX, el castellano que hablaban los migrantes, tildado de “motoso” por los limeños, fue objeto de discriminación en caricaturas, tiras cómicas, programas radiales y televisivos. Era común representar a quienes migraban a Lima con la vestimenta típica de su región, cargando una alforja y pronunciando el castellano de una manera “equivocada”, diferente a la de la capital, relacionada con su origen generalmente andino (Rodríguez 2019). Esto queda en evidencia en la tira cómica *Serrucho*, publicada desde 1952, que representaba a un poblador de la sierra que se trasladaba a vivir a Lima (Rodríguez 2019: 137-148).

La lingüística se interesó por estas variantes del castellano que retaron el sentido común del habla limeña.

Alberto Escobar estudió la existencia de un “castellano andino” más difundido que la variante limeña y que fue el resultado del uso del idioma por parte de hablantes de lenguas nativas o que residían en regiones multilingüísticas. En Lima, de acuerdo con Escobar, el castellano de los hablantes nacidos en la capital “no es percibido como diferente, cualquiera sea su área de residencia estable en la ciudad” (1978: 139). Sin embargo, este castellano no era homogéneo, se mezclaba con el costeño-norteño, mostrando que la variante de la capital no era tan generalizable (1978: 162). Pocos años después, Rocío Caravedo estudió el castellano limeño, demostrando que las variantes andinas del castellano eran consideradas inferiores, mientras que se valoraba la variante capitalina de forma positiva.

A pesar de esto, Patricia Oliart encontró que se había generado una identidad positiva entre los migrantes andinos, en la cual la lengua era un factor importante. Oliart analizó la vida de algunas mujeres migrantes, afirmando que el habla de esta comunidad se encontraba presente en las calles y en los espacios privados, así como en las radios que difundían la “música chicha o cumbia peruana” (1985: 71). Su trabajo muestra que se había creado una identidad positiva, resultado de los cambios provocados por la educación, el Gobierno Revolucionario de la Fuerza Armada, el mercado y, sin duda, el consumo de la música cumbia-chicha. Las mujeres entrevistadas por la autora aseguraban que los rasgos culturales de los migrantes —incluso de quienes recién llegaban a la ciudad— ya no se diferenciaban de los de los limeños, que su vestimenta era la misma y que no estaban tan dispuestos a soportar la discriminación

y el racismo, defendiendo con orgullo sus orígenes (1985: 72-73). Esto indica que la música consumida en la ciudad por los migrantes fue percibida como parte de la modernidad que incorporaron a su vida.

Ambulante soy

Un aspecto muy importante en este periodo es la consolidación de una nueva identidad urbana: la de los ambulantes, una de las actividades más representativas de la informalidad. La presencia del comercio ambulatorio es parte de un fenómeno mayor en la aparición del sector informal de la economía. En el caso peruano, este comercio es de larga data. Ya durante la Colonia, muchos hombres y mujeres se ganaban la vida caminando u ocupando las calles vendiendo y ofreciendo diversos productos y servicios. La diferencia con el fenómeno de fines del siglo XX no es solo de escala o por el origen de los hombres y mujeres dedicados a esta actividad. Antes de este siglo, los vendedores estaban restringidos a ciertos espacios y productos que por sus características eran los más apropiados para ser ofertados en las calles y plazas: alimentos crudos y preparados, golosinas, bebidas, ropa usada, entre otros. Antes de la primera mitad del siglo XX, no logró crearse ningún tipo de identidad entre esos vendedores, como tampoco hubo alguna asociación que los representara. Se trataba de individuos que eran reconocidos de forma individual: el bizcochero, la picaronera, el aguador, el vendedor de sanguito, la tizanera, etcétera. La tradición musical costeña de la élite los representó de esa forma en los pregones creados en las primeras décadas del siglo XX por Rosa Mercedes

Ayarza de Morales, grabados por diversos grupos y con una nueva edición de personajes desarrollados por el intelectual afroperuano Nicomedes Santa Cruz en el LP *Gente morena* (Odeón, 1957 y 1964). Esta tradición fue retomada en cumbia por Pedro Miguel, cuyo primer disco se llama *El Sanguito* (Odeón, 1968). Sin embargo, esta línea no tuvo continuadores, porque la realidad de los vendedores ambulantes de fines del siglo XX era muy diferente y no fue asimilada como parte de una tradición criolla.

Los ambulantes comenzaron su proceso de identificación colectiva mucho antes de que la cumbia-chicha los incorporara en la lírica. Desde mediados de 1960, estos vendedores emprendieron el proceso de organización para defenderse de los intentos de las autoridades de desalojarlos de las calles. En 1964, el alcalde Luis Bedoya Reyes promulgó una serie de disposiciones para trasladar a los ambulantes de la avenida Abancay, acusándolos de evadir los controles, de ensuciar las calles y de ser una competencia desleal para los comercios legales. La violencia de la represión motivó a los ambulantes a organizarse, fundándose el Sindicato de Pequeños Comerciantes y de Vendedores Ambulantes, de La Victoria, y la Federación de Vendedores Ambulantes del Mercado Central y Calles Adyacentes (Fevacel), esta última una organización que surgió con el objetivo de proteger a los ambulantes luego del incendio del mercado en 1964.

Entre 1967 y 1971, la presión en contra de los ambulantes aumentó. En aquel entonces, numerosas denuncias llegaron a la municipalidad, entabladas por propietarios de comercios, asociaciones de mercados

y algunas instituciones públicas (como ministerios, colegios y hospitales), quienes los acusaban de atentar contra el ornato de la ciudad y de ser una competencia desleal. Desde 1969, el municipio dejó de lidiar con el problema de los ambulantes, debido a las nuevas disposiciones del gobierno militar. Por otro lado, hasta 1982 el comercio ambulatorio también fue regulado por el Ministerio de Comercio, pero cuando ese año ese ministerio se integró al de Economía, la responsabilidad regresó al ámbito municipal, creándose la Dirección de Comercio no Organizado.

Entre 1969 y 1982, el comercio informal no solo había ganado en extensión, también había obtenido derechos y negociado su estatus en la ciudad, aprovechando, sin duda, la fragmentación del poder y la oscilación de las disposiciones que pretendían regularlo. En 1975, año de grandes tensiones y cuando se profundizó la división entre la cumbia y la salsa, había por lo menos una organización de ambulantes de alcance mayor: la Asociación de Vendedores Ambulantes de Lima Metropolitana, dirigida por Víctor Alcántara. En 1979, en el Cercado de Lima había varias cooperativas de vendedores en los mercados y diversas asociaciones de ambulantes, como la Asociación Nacional de Vendedores Ambulantes del Perú y el Comité para la Unificación y la Organización de los Vendedores Ambulantes del Perú, que dieron paso a la Federación Departamental de Trabajadores Ambulantes de Lima (Fedeval), fundada el 20 de mayo de 1979. Estas organizaciones se crearon con el objetivo concreto de defender el derecho de los comerciantes a ganarse la vida en el espacio público, articulando sectores que no estaban tradicionalmente

representados en los partidos populares, como el APRA y otros partidos de izquierda.

De este modo, podemos ver que el proceso de organización de los ambulantes, su presencia en el espacio público y en la opinión pública, son ligeramente anteriores a la aparición de la cumbia-chicha. Paralelamente, con el crecimiento del mercado de la cumbia, los ambulantes lograron ser reconocidos como un actor de la ciudad, como trabajadores con iniciativa política, identidad y objetivos comunes. En 1985 había cerca de 85.000 vendedores ambulantes en las calles de Lima. En el Cercado y en los distritos del centro, el espacio simbólicamente representativo de la ciudad, se concentraba el 55% del total, lo que los volvía muy visibles. La mayoría de ellos (80%) no eran originarios de Lima y Callao; 44% provenía de la sierra sur; 24% de la sierra central; 9% de la costa y 4,2% de la sierra y selva norte. El 96% de los hombres y el 65% las mujeres contaban con algún grado de educación, aunque fueron considerados analfabetos (Cosamalón 2018). Este grupo de personas y sus familias, más otras dedicadas a actividades que no eran la venta ambulatoria, se convirtieron no solo en una nueva identidad en la ciudad, sino en un nuevo mercado que fue atraído por la síntesis que representaba la cumbia-chicha. Esta debía incluir una lírica capaz de incorporar sus experiencias cotidianas y colectivas y, al mismo tiempo, sonidos que reflejasen su conexión tanto con la tradición como con la modernidad. Como veremos, este grupo de personas cumplió un papel muy importante en la consolidación de la cumbia etiquetada como chicha.

En 1974 se fundó el Grupo Celeste, dirigido por Víctor Casahuamán, exdirector de Los Yungas y admirador de la música de Víctor Jara (Villar 2010). En 1975, esta agrupación lanzó su gran éxito “Viento” (Discope, 1975; léase QR 36 al final del libro) con la voz del célebre Lorenzo Palacios, “Chacalón”, un tema que llegó a ubicarse en el puesto 44 de la lista de éxitos de ese año (González 2015: 91). En su primer LP, *El fabuloso!* (Discope, 1975), el grupo todavía grabó baladas y guarachas, pero las canciones que tuvieron más éxito fueron las cumbias. Por otro lado, la guaracha se asemeja mucho a la cumbia; se distinguen fundamentalmente por la manera de llevar la percusión, un detalle que no siempre es captado por quien las escucha. Entre ese año y 1982, el grupo fue concentrándose en la cumbia, hasta acabar por eliminar el resto de los ritmos en su LP *Sentimientos* (Infopesa, 1982).

Algunas características particulares del estilo del Grupo Celeste son su especial preocupación por una lírica que expresara los sentimientos individuales o de clase de los migrantes, generalmente obra de la pluma de su director; un uso mucho más frecuente de distorsiones en el sonido de la guitarra; la supresión del montuno y una línea de bajo más compleja, entre otras. Por ejemplo, la condición de clase se evidencia en sus cumbias “Soy obrero” y “Pueblo”, ambas publicadas en *Grupo Celeste – ... El fabuloso!* (Discope, 1975). Además, Chacalón le dio a la cumbia una forma de interpretación vocal emparentada mucho más con el huayno, un estilo que fue de gran influencia después. Según Quispe

Lázaro (2019), ese estilo sería el que sirvió de tránsito final de la chicha-costeña a la chicha-andina, privilegiando el aspecto vocal (2019: 155).

Finalmente, es importante mencionar a Los Gitanos del Rímac, grupo fundado a principios de los años setenta por Rolando Vega. Entre sus éxitos se puede mencionar “La pantera rosa” e “Ilusión de amor” (Coladisa, circa 1974), este último con una sonoridad muy similar a la de la cumbia-chicha.

Este estilo pronto tomó el control del mercado, desplazando a la cumbia instrumental. Los Destellos, puntales de la cumbia, que habían grabado títulos dedicados al mundo andino, como “Carnaval de Arequipa”, “Valicha” y “Amor andino” (Odeón, 1973), incluyeron cada vez más frecuentemente letras en sus composiciones, como se observa en “Y no se ve” (Odeón, 1973) y en “El campesino” (Odeón, 1974; léase QR 31 al final del libro), tema este último que denunciaba el abuso de los hacendados en contra de los trabajadores, en sintonía con el discurso sobre la reforma agraria aplicada por el gobierno de Velasco. En el mismo LP *Destellantes* (Odeón, 1974), Los Destellos grabaron otra cumbia cantada con tema andino, “La pastorcita”, y un instrumental en el mismo ritmo, “Caminito serrano”. En 1975 utilizaron la estrategia de convertir en cumbia algunos éxitos en huayno, como “A los bosques me interno yo” (Odeón, 1975). Su mayor éxito con cumbia cantada lo obtuvieron en 1976 con “Muchachita celosa” (Odeón; léase QR 38 al final del libro), editado como disco de 45 rpm junto con “Ojos azules”, un huayno arreglado también como cumbia cantada. Es importante señalar que “Muchachita celosa” es de la autoría de Humberto

“Tito” Caycho, segunda guitarra del grupo, quien contribuyó con varios éxitos de la cumbia peruana, entre ellos, “Amor andino” y “Eres mentirosa”. Según su propio testimonio, sus creaciones fueron producto del contacto con el huayno y la música criolla,¹ una cumbia que sintetiza, antes de etiquetarse como chicha, las sonoridades andinas, caribeñas y costeñas (Quispe Lázaro 1988).

En el interior del Perú también se desarrolló el mismo estilo, con un matiz local que acercó más la cumbia a las sonoridades andinas. En Jauja (Junín), con la voz, guitarra y dirección de Josué Jurado Jurita, se fundó hacia principios de los años setenta el Grupo Génesis, que grabó su primer sencillo en 1978 para el sello Caracol, con los temas “Coquero” y “Soledad”. El primero de ellos dice: “aunque me digan coquero, aunque me digan chichero, así coquero y chichero yo te he besado primero”. Esta es una de las primeras referencias a un “chichero”, aunque no queda claro si se refiere al consumo de chicha o al de la música. Como señala Gutiérrez Flores, lo importante fue la legitimidad de la voz, es decir, el grupo social que emite ese mensaje, sus receptores y la cultura que los une (2015). El estilo de la voz es claramente más cercano a la música tradicional del centro del Perú, al igual que las líneas melódicas de la guitarra. Además, la estructura de la cumbia se estabiliza: introducción de guitarra, letra, intervención de guitarra no improvisada, letra y final. Se deja de utilizar los solos de percusión y guitarra acompañados por ritmos de guaracha o salsa; la línea rítmica es fundamentalmente de cumbia.

1. Véase: <<https://rpp.pe/musica/mas-musica/la-cumbia-de-luto-murio-tito-caycho-autor-de-muchachita-celosa-noticia-934544>>.

A principios de los años ochenta, el Grupo Génesis se traslada a Lima e incorpora la voz de Andrés Vásquez Álvarez (“Pumita Andy”), quien canta de una manera más parecida a la música tradicional, como se puede escuchar con claridad en “Ingrata mujer” (Infopesa, 1985) y “Mi colegiala”, en *Amistad tropical* (Infopesa, 1987).

De la misma época son Los Cóndores del Cusco, quienes grabaron posiblemente en 1978 el LP *Vacilando* (Grabaciones Volcán), en el cual combinaron temas instrumentales en cumbia, como “Lamento del cóndor”, con otros ritmos cantados, como el xaxado, que se hizo popular con Juaneco y su Combo, como se puede apreciar en “Hea, hea, cusqueña”.

Una característica de ambos grupos —tanto del Grupo Génesis como de Los Cóndores del Cusco— es la de continuar el estilo de interpretar canciones en las que se presenta a sus integrantes, se alude a personas y lugares conocidos, se usa frases de guapeo, entre otros elementos. Esta es una práctica que se puede rastrear hasta las primeras producciones que se hicieron fuera de Lima, como la de Los Demonios del Mantaro. Especialmente importante es “Cusco imperial” de Los Cóndores (léase QR 41 al final del libro), cuya letra es un recuento de fechas y hechos históricos de la ciudad:

La [sic] riquezas de mi Cusco

Que los incas nos dejó [sic]

Es orgullo de mi tierra, de mi tierra imperial

El 24 de junio es la fiesta imperial,

Nadie olvida a la tierra que nos ha visto nacer.

Hoy todito el mundo entero te saluda hoy de pie

Por tus ruinas y riqueza que los incas nos dejó.

Otro conjunto que continuó con este estilo fue el Supergrupo, fundado en 1976 en Lima por Lener Muñoz Reyes, exintegrante de Los Sander's de Ñaña. Su mayor éxito, "El cartero" (Difa, 1980; léase QR 42 al final del libro), es una cumbia cantada y con guitarra, características centrales de esa manera de expresarse musicalmente, lejos del estilo guarachero. Los primeros compases de la canción ofrecen una llamativa introducción de guitarra que se convirtió en otro hito de la cumbia peruana. Contemporáneo a este conjunto fue el Grupo Fiesta, fundado por Francisco Lema. Entre sus diversas grabaciones destacan "Mujer aventurera" y el LP *Vamos a la fiesta* (Odeón, circa 1976), en los cuales interpretan una cumbia cantada representativa de esta época de alejamiento de los ritmos tropicales, como la guaracha o el son. Un elemento destacable de su producción es el acompañamiento de la percusión, especialmente del bongó, consolidando el estilo de la cumbia peruana.

La proliferación de grupos cumbieros con estas características fue inmediata. Ese mismo año aparecieron las grabaciones del Grupo Los Naranjos (luego Grupo Naranja), "Baila morena, baila" y "Recordando a Mery". Este conjunto fue fundado por Pedro Gregorio López, luego de experimentar otros ritmos a principios de los años setenta con Martín López y sus Extraños, mencionados anteriormente. En 1977 confirmó su éxito en el estilo de cumbia cantada con el LP *El estilo elegante del poderoso Grupo Naranja*.

Por otro lado, Los Ilusionistas, dirigidos por el huanqueño Walter León a principios de los años setenta, comenzaron con una grabación titulada "Hola" (Dinsa,

circa 1971-1972), en la cual combinan varios ritmos instrumentados con guitarra y coros, con matices dominantes de cumbia, pero que fue etiquetada como soul. Años después, en 1977, publicaron el gran éxito "Colegiala" (Caracol; léase QR 39 al final del libro), de la autoría de León y con la voz de Carlos Ramírez Centeno. En esa canción abandonaron los matices para seguir del todo la tendencia dominante de la cumbia. Ese mismo año, Ramírez integró el Grupo América, con el cual grabó "Linda muchachita" e "Irma" (Caracol), y a principios de 1980 formó parte del grupo Maravilla, dirigido por Jorge Chávez Malaguer, con quien grabó "Tu corazón y el mío" (Faro Records, 1982). Su larga y productiva carrera continuó con la creación y dirección del Grupo Centeno, nombrado así en homenaje a su madre, con quien grabó el éxito "Serrana mía" (Rocío, circa 1985). Luego integró otras agrupaciones importantes, como Los Destellos, La Mermelada y Los Mirlos. Por esa exitosa carrera fue llamado "El patrón de la cumbia". Murió el año 2019.²

Y apareció la chicha nuestra

Esta explosión de la cumbia peruana, de la cual aún quedan muchos grupos por mencionar, se consolidó completamente en 1977 con la aparición de discos de música etiquetada comercialmente como chicha. Ese año ocurrieron muchas cosas. La crisis económica

2. Véase: <<https://larepublica.pe/espectaculos/2019/08/25/carlos-ramirez-quien-fue-centeno-y-por-que-lo-llaman-el-patron-de-la-cumbia-grupo-centeno-mejores-canciones-musica-peruana-atmp/>>.

iniciada en 1975 se profundizó, y hubo un rechazo masivo a la segunda fase del Gobierno Revolucionario de la Fuerza Armada, liderada por el general Francisco Morales-Bermúdez (1975-1980), que se manifestó en la exitosa convocatoria al paro nacional del 17 de julio de 1977, que sería el inicio del fin del régimen militar. Es interesante que esta coyuntura coincidiera con el quiebre definitivo de la cumbia-guaracha-salsa y la aparición de discos de chicha. Musicalmente, esto se reflejó en tres acontecimientos.

El primero es el surgimiento en el mercado discográfico de uno de los últimos conjuntos que intentó fusionar ritmos diferentes: el Grupo Karakhól, fundado por el trompetista Pedro Vicente Gómez, exintegrante de Pedro Miguel y sus Maracaibos. En 1977 esa agrupación edita el LP *Grupo Karakhól* (Sono Radio), con un popurrí de guaracha, cumbia, pompo, merengue y guajira. En 1979 graba su éxito más recordado: “Me llaman avispa” (KDT-Iempsa), quizá uno de los últimos testimonios de la mezcla de ritmos, etiquetado como “tropical”. El Grupo Karakhól, sin duda, marcó el final de la cumbia conviviendo con otros ritmos tropicales.

Un segundo acontecimiento importante es que en 1977 seis cumbias peruanas figuraron entre los sesenta temas más populares de ese año: se trata de los éxitos de Rulli Rendo (puesto número 13); el Grupo Celeste (35); los Beta 5 (38); Los Diablos Rojos (43); Manzanita y su Conjunto (51) y Los Destellos (56). Nunca más, en los siguientes años, volvería a repetirse ese éxito: en 1978 fueron cuatro las cumbias peruanas que estuvieron entre los temas más populares de ese año; en 1979 y 1980, dos, respectivamente; en 1981, una; ninguna

en 1982; tres en 1983; una en 1984; dos en 1985; otras dos en 1986; una en 1987 y ninguna entre 1988 y 1993 (González 2015: 93-133). Esta secuencia puede significar que las listas de éxitos sí acogieron a la cumbia, pero que cuando esta se consolidó como chicha dejó de ser incluida, no necesariamente por un rechazo (aunque no se lo puede descartar), sino quizá como resultado de que este género musical estaba más relacionado con la piratería que con la industria discográfica formal.

El tercer acontecimiento importante es la edición de cumbias bajo el título de “chicha” en la portada. En 1977, el productor Alberto Maraví, dueño de Infopesa —una de las disqueras más importantes en la historia de la cumbia peruana—, lanzó al mercado una recopilación de cumbias de seis grupos: Los Ecos, Los Ilusionistas, Los Gitanos, Grupo América, Grupo Naranja y Grupo Santa Fe. El LP se tituló *Los reyes de la chicha* (figura 19). Maraví conocía perfectamente el mercado de la cumbia peruana a escala nacional y debía saber por experiencia propia que en los conciertos el público reconocía ese estilo como “chicha”. Así, se impuso una estrategia comercial que aprovechó un mercado para la música tropical en el cual la cumbia peruana cantada y con guitarras comenzaba a cubrir la demanda de músicaailable (Leyva 2005). A diferencia de la portada, todas las canciones fueron impresas en el disco como cumbias, ninguna como chicha.

Por otro lado, el logo con el que se imprimió el vinilo caracterizó la estética de varios discos en los años posteriores y más. Con el logo de Discos Chicha, Infopesa impuso un nuevo nombre a la cumbia peruana, que ya se había distanciado de la colombiana y de los ritmos



Fuente: <<https://www.discogs.com/es/Various-Los-Reyes-De-La-Chicha/release/10091125>>.

tropicales, acercándose más al huayno y a otros ritmos locales y solucionando así la tensión tradición/modernidad y su vínculo con lo nacional. La chicha era peruana y representaba a los nuevos grupos sociales surgidos entre los años sesenta y setenta. Tomando en cuenta

algunos LP que salieron bajo esa denominación —hay innumerables discos de 45 rpm—, la estrategia fue imitada por otras disqueras como El Virrey, por ejemplo con *¡Chicha! Pura chicha* (1981), un disco en el cual ya no fue necesario precisar el género de cada canción compilada. Por su lado, Infopesa regresó al mercado con *Súper chicha I* (circa 1980) y *Súper chicha II* (1981). Esta última disquera dio un paso adelante en su afán de transgresión cuando superó la sexualizada portada de El Virrey en su disco de 1981 (figura 20), aunque ambas portadas son posteriores a la del disco de Chacalón y la Nueva Crema de 1978 (figura 23), un grupo del que nos ocuparemos después. Como explica Gutiérrez Flores, en esos años se impuso la moda de sexualizar la letra de la música popular (2015: 205-207). En el caso de la chicha, sus letras no tienen esa característica, pero el lado transgresor se trasladó a la portada de los discos.

Esta transgresión coincide con el proceso de apertura sexual en el Perú posterior al gobierno militar, caracterizado por la presencia de revistas y cine pornográficos (Anicama 2019). Antes de la sexualizada portada de cumbia peruana, Infopesa ya había publicado discos con esa característica: *Otto de Rojas y su Orquesta – El fiestón del año* (1977); *Los virtuosos de la salsa – La cachetoncita* (1978); *Mírame* (1980) y *Óscar “Pitín” Sánchez – El súper fiestón* (1979), entre otros.³ Las primeras portadas explícitamente eróticas fueron de cumbia peruana: la de *El mensaje tropical*, del Grupo Celeste (Infopesa), y la de

3. En este último disco se incluyó “Suave”, una composición de Beto Cuesta que fue uno de los últimos éxitos de la cumbia orquestada.

Figura 20
PORTADAS DE DISCOS EDITADOS POR EL VIRREY
E INFOPESA EN 1981



Fuente: <<https://www.discogs.com/es/release/12300246-Various-Chicha-Pura-Chicha>>, <<https://www.discogs.com/es/release/8724506-Various-Super-Chicha-Vol-II>>.

Tremendas cumbias (Infopesa), como puede verse en la figura 21, ambos discos grabados en 1980. Sin embargo, una de las primeras versiones de cumbia erotizada fue la de Juaneco y su Combo con la instrumental “Vacilando con ayahuasca” (Infopesa, 1972), un tema que es intercalado por la voz femenina de Sonia Oquendo abiertamente sensual y sugerente. El papel del erotismo en la difusión de la cumbia-chicha fue reconocido tempranamente en el baile, una tendencia que surgió cuando cesó la censura que ejercieron los militares y la Iglesia católica en la década de 1970 (Roncalla 1984: 9).

Una notable estrategia comercial para divulgar la chicha fue reimprimir cumbias exitosas de la última década, esta vez etiquetadas como chicha. Así, algunas disqueras que aún no seguían la corriente de la chicha

Figura 21
PORTADAS DEL LP DEL GRUPO CELESTE Y TREMENDAS CUMBIAS (1980)



Fuente: <<https://www.discogs.com/es/release/10494009-Grupo-Celeste-El-Mensaje-Tropical-Del-Fabuloso>>, <<https://www.discogs.com/es/release/6872766-Various-Tremendas-Cumbias>>.

se unieron a ella reeditando antiguas grabaciones. Por ejemplo, *Chichas inolvidables* (FTA, 1982), en la que se volvieron a editar éxitos de la cumbia de comienzos de la década del setenta de grupos como Los Girasoles, Los Ecos, Los Beta 5 y Félix Martínez y sus Chavales. También surgen los popurrís, como en el LP *Richard y su Grupo Paraíso – Chichas pegaditas* (Infopesa, 1986), donde en el primer corte se grabó: “Chichas pegaditas: campesinita”, “Corazón”, “El teléfono”, “El fastidioso”, “Balseo del Titicaca” y “Esta cobardía”. Asimismo, aparecen las compilaciones al estilo de la exitosa *Cumbias pegaditas* del Cuarteto Continental (Midas Records, 1984). En el LP “*Lo que le gusta a la gente*”. *Festival de chichas pegaditas* (Infopesa, 1986) se incluyen popurrís de chicha interpretados por Los Chipis, Los Yenny’s, Los Walker’s y Richard y su Grupo Paraíso (figura 22).

Por lo demás, la gráfica de este disco muestra el estilo multicolor que caracterizó y le dio sustancia al término chicha (Cárdenas 2014: 23).

En el caso de *Walter León y Los Ilusionistas – Sabor a chicha* (Infopesa, 1987), se evidencia la estrategia comercial de reinterpretar todo el pasado de la cumbia a la luz de los nuevos éxitos chicheros. En esta producción se explica la aparición de la chicha como producto de varias fusiones y de músicos que fueron influidos por el rock, especialmente por Los Beatles (Tarazona 2008: 3). Describiendo a Walter León, nativo de Huánuco, se menciona que “a los diez años llegó a Lima y a los dieciséis años, en 1970, se entusiasmó con la guitarra electrónica como un admirador entusiasta de Los Beatles y de manera especial de John Lennon y Paul McCartney”. Su conjunto, Los Ilusionistas, es considerado uno de los pioneros de la “cumbia costeña peruana”, tal como la denomina la disquera. A continuación, se relaciona este estilo con el nuevo de los años ochenta y se afirma que los setenta fueron “una época fructífera para el nacimiento de lo que más adelante fue la ‘cumbia chicha’”. Como se puede observar, se trató de aprovechar el mercado, vinculando la producción de quienes hicieron cumbia en los años anteriores con la chicha que presentaban las disqueras. Se buscó relacionar la demanda con los grupos de los años setenta y sus innovaciones musicales, etiquetadas luego como “chicha” por razones comerciales respaldadas por un sonido que se distanció del resto de ritmos tropicales. Las disqueras sabían que con ese término apuntaban a una demanda muy específica: por eso, la portada del LP contenía el término “chicha”, mientras que en el interior las canciones fueron

Figura 22

PORTADA DEL LP “LO QUE LE GUSTA A LA GENTE”. FESTIVAL DE CHICHAS PEGADITAS, 1986



Fuente: <<https://www.discogs.com/es/Various-Festival-De-Chichas-Pegaditas/release/8737594>>.

etiquetadas como cumbia. Este estilo se difundió en el exterior a partir de las disqueras peruanas; quizá esta sea la razón por la que en Bolivia la edición en mini LP de Los Destellos se tituló *¡Ritmo... chicha! Los Destellos* (Lyra, 1977, impreso por Iempsa). El conjunto no usaba ese término en sus discos editados en el Perú. Además, se debe indicar que el título de la edición boliviana

no se encuentra en la portada ni en la contraportada, sino que se imprimió directamente en el vinilo. Ese mismo año la disquera boliviana Heriba presentó una compilación de éxitos de grupos peruanos en *Súper chicha*. La disquera Doremí también editó un LP en Ecuador con canciones de algunos grupos peruanos, con el título *¡Que buena chicha!* (1977).

Si bien hay otros grupos de cumbia-chicha importantes, como el Grupo Alegría de Huancayo (1979), el Grupo Guinda (1979), el Grupo Mermelada (1979), Vico y su Grupo Karicia (1980), el Grupo Maravilla (1981), Los Ovnis de Huancayo (1981) y Tongo y su Grupo Imaginación (1981), ninguno de ellos etiquetó a sus producciones como chicha; todos continuaron denominándolas cumbia, aunque el público las identificaba como chicha, al igual que las disqueras. En este conjunto destaca la sierra central, de donde provienen varios grupos. Ese lugar se convirtió en la base desde la cual lograr luego el éxito en la capital, hasta el punto de que Ríos (2012) sostiene que la sierra central fue donde surgió la chicha. Sin duda, esto es cierto si se refiere al éxito comercial.

El indudable auge del nuevo término para etiquetar a la cumbia peruana en el mercado exterior facilitó la incursión en el mercado local de nuevos grupos y el reciclaje de otros que habían decaído. El término aparece como un aglutinante de varios estilos, incluido el que surgió en la sierra central, que se diferenciaban de los estilos de los años sesenta, pero a la vez tenían algunas conexiones con ellos. Finalmente, se trataba de grupos "chicheros" no solo porque su sonoridad había cambiado y sus líricas incluían temas que coincidían con los gustos populares,

sino porque el público que demandaba esa música era claramente identificable por sus costumbres culturales y económicas y su formas de sociabilización (Quispe Lázaro 1988: 15). El resultado fue un proceso circular compuesto, por un lado, por personas que demandaban un estilo de música afín a su experiencia y, por otro, por músicos, productores de espectáculos y disqueras que fueron capaces de modelar ese mercado con sus discos y conciertos. Es más, es muy probable que el término "chicha" fuera utilizado primero por los consumidores y luego aprovechado por las disqueras. Una prueba de esto sería que hasta la aparición de Los Shapis no hubo ningún grupo, al menos de los exitosos, que utilizara la palabra "chicha" para definir su música; todos emplearon el término "cumbia". Lo que sí queda claro es que hacia 1977 se abandonaron las denominaciones híbridas, como guaracha-cumbia, cumbia-pompo, etcétera. Los conjuntos y su producción crearon el estilo de la cumbia peruana, que consistía en la modernidad enraizada en las tradiciones andinas.

En este proceso, fueron fundamentales las pequeñas disqueras, que solían pagar a los grupos musicales con discos o casetes que luego podían vender por su cuenta (Bailón 2004: 61). Al principio, el mercado de la cumbia estaba dominado por los siguientes sellos: El Virrey, Iempsa, Odeón, Sono Radio, MAG y FTA. Luego, en 1969, Alberto Maraví junto con unos socios creó Dinsa, un sello que grabó a grupos y artistas fundadores de la cumbia cantada: Manzanita y su Conjunto; Los Rumbaney; Los Mirlos; Los Orientales de Paramonga, entre otros. Como se señaló anteriormente, en 1971 Maraví fundó Infopesa.

Otra disquera importante fue Caracol, creada en 1977 por Beto Cuestas, fundador de Los Ecos (Bailón y Nicolini 2017: 79), quien además de componer diversos temas para los conjuntos de moda, editó bajo su sello el éxito de Los Ilusionistas “Colegiala”. Con su empresa grabó los discos de su conjunto Los Ecos y los de otros como Grupo Guinda, La Constelación, Los Zíngaros, Los Piraguas, Rey Cuestas y Orquesta, Grupo Maravilla y Grupo Fiesta.

La empresa discográfica que quedó asociada con la explosión de la chicha fue Horóscopo, originalmente fundada en 1977 por Juan Campos Muñoz y Luis Carbállo como Discos Horóscopo Pasteles Verdes S. R. La disquera se creó con la grabación de un sencillo de la agrupación chimbotana Los Pasteles Verdes, que también grabó cumbias, aunque sus mayores éxitos fueron baladas. Entre otros grupos, esta empresa firmó contrato con Chacalón y la Nueva Crema, Los Shapis, Pintura Roja y Los Ovnis. Su estilo marcó la industria de la cumbia, también de forma muy transgresora en la portada de los discos, como se puede apreciar en la de la primera producción de Chacalón con La Nueva Crema (figura 23). Esta empresa es un ejemplo de las pequeñas disqueras —muchas de ellas fundadas por empresarios de origen migrante— que le arrebataron el mercado a las grandes compañías (Hurtado 1995a: 39).

Si bien antes de que se creara este sello se utilizó con frecuencia la imagen erotizada de la mujer en las portadas de los discos, los desnudos no eran tan extremos. Antes de la portada anterior, Enrique Lynch y su Conjunto lanzaron al mercado diversos LP con el sello Sono Radio, cuyas portadas mostraban a mujeres en

suggerentes posturas y vestidas de forma muy provocativa: es el caso de *Mundial impacto* (1971), *Sexympacto* (1971), *Bomba tropical* (1972), *Como cañón* (1972), *Golazo tropical* (1973), *Qué chévere* (1975) y *Tropical* (1976), entre otros discos. Otros sellos tuvieron la misma estrategia, como la disquera Doremi (una filial de El Virrey), que grabó de Los Búfalos, *La embestida* (1973) y de otros grupos *Varios. Éxitos grandes* (1974); *Narcisho, Nelson Ferreyra y su Orquesta* (1974); y *Rubén de Alvarado y su Orquesta – Adiós adiós* (1975), por citar algunos ejemplos.

De esta manera, el aspecto transgresor de la chicha no solo se reflejó en la música o en la letra, sino en la presentación de sus discos, relacionándose con gustos de los sectores populares.

La chicha triunfa

En 1978, Lorenzo Palacios se separó del Grupo Celeste y fundó el grupo Chacalón y la Nueva Crema, con quien grabó un LP homónimo ese mismo año con el sello Horóscopo (figura 23). El disco ofrece una fotografía de Palacios posando en las afueras de la Casa del Maestro, un local ubicado en el paseo Colón de Lima, donde se ofrecían conciertos de cumbia los fines de semana. Esto hizo que la cumbia fuera muy conocida en el centro de la capital y que las peleas y el estilo de vida de quienes asistían a esos eventos fueran definidos como la cultura “chicha”. Al mismo tiempo, la fotografía juega con la idea de presentar a Chacalón como un maestro de la cumbia peruana.

Desde su aparición con el Grupo Celeste, el limeño Chacalón se convirtió en una de las voces más destacadas

Figura 23

PORTADA DEL LP ÉXITOS... ÉXITOS... ÉXITOS CHACALÓN Y LA
NUEVA CREMA (1978)



Fuente: <<https://www.discogs.com/es/Chacal%C3%B3n-Y-La-Nueva-Crema-Exitos-Exitos-Exitos/master/1512508>>.

de la cumbia peruana. En el disco mencionado, desarrolló el matiz de su voz vinculado con el huayno, el bolero cantinero y la cumbia, intercalando menciones a lugares, personas y situaciones de manera improvisada. Sus éxitos son muchos, pero entre los más reconocidos figuran “Soy provinciano” (1978, de la autoría de Juan Rebaza; léase QR 40 al final del libro); “Mi dolor” (1978) y “Ese amargo amor” (1979), todos grabados con el sello Horóscopo. La popularidad de Chacalón provocó que orquestas que no se dedicaban al género reprodujeran el éxito instrumentando nuevamente la cumbia; ese fue, por ejemplo, el caso de “Soy provinciano”, grabado por la orquesta de Freddy Roland (Iempsa, 1986).

En su LP de 1982, *El soberano de la cumbia*, no fue necesario etiquetar los temas debido a que el título ya lo explicaba. Lo más importante es que la portada de

este disco muestra a Chacalón en uno de los lugares frecuentes de encuentro de los migrantes: el paseo de los Héroes Navales, en las cercanías del paseo Colón y de la carpa Grau, dos de los principales lugares de difusión de la cumbia peruana en el centro de la capital (figura 24). Además, aunque en discos anteriores ya se había promocionado a figuras individuales, fue con Chacalón que esa estrategia se consolidó, colocando al cantante claramente por encima del grupo.

Por otro lado, ya en democracia y en medio de elecciones municipales, se utilizó un lema electoral para mostrar su popularidad, tal como se puede observar en la portada de su disco de 1983 (figura 25). No obstante, a pesar de ser una columna vertebral de la música chicha, ninguna de sus canciones fue etiquetada de esa manera.

Luego de dejar el sello Horóscopo, Chacalón grabó con Prodisar, “Soy feliz nos dice Chacalón” y la “Nueva crema” (1986); y con Producciones Markahuasi, “La voz del pueblo” (1987), “Niños pobres del mundo” (1988; léase QR 46 al final del libro) y “Loco amor” (1988), entre otras producciones destacadas. Lamentablemente, falleció víctima de la diabetes el 24 de junio de 1994, a los 44 años.

La chicha nos embriaga y confunde

Al entierro de Chacalón, en el cementerio limeño de El Ángel, asistieron cerca de 60.000 personas a ritmo de cumbia y coreando sus canciones.⁴ “Cuando Chacalón

4. Puede verse en <<http://snaider9.blogspot.com/2015/06/>> un recuento periodístico de su muerte y sepelio.

Figura 24

PORTADA DE EL SOBERANO DE LA CUMBIA (1982)



Fuente: <<https://www.discogs.com/es/Chacal%C3%B3n-Y-La-Nueva-Crema-El-Soberano-De-La-Cumbia/release/6354048>>.

canta, los cerros bajan" (Hurtado 1995a: 56), se decía, una frase que al parecer provino de quienes animaban las fiestas y que aludía al público del cantante de forma positiva. Sin embargo, fuera de ese ambiente esa frase puede tener connotaciones no tan benévolas. Una de ellas, definir a su público como provincianos en la capital, asumiendo que quienes viven en las zonas periféricas lo son y olvidando que muchos han nacido en Lima,

Figura 25

PORTADA DE LOS ADMIRADOS (1983)



Fuente: <<https://www.discogs.com/es/Chacal%C3%B3n-Y-La-Nueva-Crema-Los-Admirados-De-La-Nueva-Crema/release/6895992>>.

comenzando con el propio Chacalón. La idea es que su origen provinciano los distancia de quienes se consideran limeños, un aspecto que se expresa en conceptos dudosos como "hijos de provincianos" que intentan crear una barrera infranqueable entre, por un lado, aquellos que no nacieron en Lima, quienes han migrado a la capital y los que descienden de migrantes y, por otro, quienes son (o se sienten) limeños de más larga data.

La segunda connotación negativa de la frase "Cuando Chacalón canta, los cerros bajan" es de orden étnico y de clase (Turino 1990: 6). En los cerros viven personas de origen andino que amenazan con "invadir" la capital. Esta idea llevó a algunos a suponer que quienes consumían la música de Chacalón eran principalmente delincuentes alcoholizados, capaces de convertir un chichódromo en un campo de guerra, y que Chacalón era el "ídolo de los choros", tal como aseguran Bailón

y Nicolini (2017). Estos autores interpretan la cumbia de Chacalón como el producto de un serrano acriollado que imita grotescamente la vestimenta occidental, en lo que viene a ser una suerte de deformación de su “esencia” (Bailón y Nicolini 2017). De esta manera se les niega a los actores la capacidad de construir una modernidad y experiencias urbanas alternativas.

A pesar de estos rasgos que se le atribuían, la música de Chacalón fue un mecanismo positivo de identidad, con letras que hablan de trabajadores y de su esfuerzo por salir adelante. Gracias a Chacalón, por primera vez había un cantante de cumbia (y ya no solo un género musical o un grupo) con el cual identificarse. De igual manera, no se puede dejar de reconocer el intento de Chacalón y la Nueva Crema de presentarnos en sus canciones lo que considera una dudosa modernidad (Salinas 1999). En general, la cumbia peruana muestra las ambigüedades de ese proceso que representó una mayor pobreza y exclusión para los sectores populares. Bailón llama a este estilo de cumbia “achorada costeña”, asegurando que guarda relación con migrantes de primera y segunda generación que simpatizaron con su letras por su condición de lumpen de extracción provinciana (Bailón 2004: 7), olvidando que esas letras no ensalzan la delincuencia, más bien la consideran el resultado de ciertas condiciones sociales y del destino de cada persona (Leyva 2005: 85 y 91). Si bien es posible que algunos delincuentes se hayan identificado con Chacalón y la Nueva Crema, la mayoría de los consumidores de estas cumbias no formaban parte de ese grupo. Una interpretación diferente es la de Matthews (2012), quien considera que la música de Chacalón expresa la visión de

limeños de primera generación que fusionan la herencia de sus padres con la que recibieron en la ciudad. Esta idea se reflejaría en la grabación del huayno de moda “Poco a poco” (Horóscopo, 1981), arreglado como cumbia.

La dinámica de este proceso, en constante transformación y que abarca mucho más que la música, desconcierta a los investigadores. Su resultado suele denominarse “cultura chicha”, que viene a ser un conjunto de costumbres y sensibilidades que no son percibidas como limeñas, blancas, costeñas ni “auténticamente” andinas (Thierold 2000-2001: 189). Por ejemplo, esta nueva cultura se encontraría viva en expresiones como la decoración de los mototaxis (Ypeij 2013).

Precisamente en 1982 el famoso grupo de teatro Yuyachkani estrenó su célebre obra *Los músicos ambulantes*. En ella, cuatro animales de diferentes regiones del país deciden fundar un conjunto musical. Inicialmente fracasan porque cada uno de ellos se niega a aceptar la música del otro como representativa del grupo. Por ejemplo, se rechaza la música de la gata de la selva. Finalmente, los cuatro logran unirse interpretando una cumbia de moda que simboliza la capacidad aglutinante del ritmo: se trata de “Suave”, el éxito de Beto Cuestas. Lo relevante del caso es el temprano reconocimiento de que la cumbia en su versión peruana terminaría por unir musicalmente a los peruanos.

Desde esta perspectiva, la chicha se convirtió a fines de los años setenta y principios de los ochenta en una música que revelaba las aspiraciones de un grupo importante de peruanos de construir una modernidad alternativa a la propuesta por los sectores dominantes. Romero señala que la población de la periferia urbana constituyó

una demanda en busca de una expresión musical que expresara su identidad y su resistencia a integrarse a la ciudad con los mismos valores que el resto de habitantes. Por la ausencia de otros medios de comunicación, como periódicos o revistas, la radio y la música fueron muy importantes en este proceso (Romero 2002: 220), lo que se refleja en el eslogan de Radio Inca en 1982: “¡Tropicalandinizate!” (Bustamante 2016: 620).

Por otro lado, 1982 marca otro cambio. Ese año, el grupo Armonía 10, fundado en Piura, grabó su primera producción en Lima, “Enfermera” (Infopesa), y dos años después con el mismo sello su primer LP, *El chinchorro*, un disco en el que presentó varios de sus éxitos (Laura 2021: 176). Con esta incursión retornó la cumbia orquestada. El conjunto utilizaba vientos (trompeta y trombón) desde su fundación en 1972, precisamente cuando casi todos los grupos de cumbia empleaban solo guitarras. En los siguientes años la cumbia regresaría con los formatos orquestales para convertirse nuevamente en un éxito comercial a escala nacional.

Los nuevos demonios del Mantaro

La cumbia peruana se consolidó bajo el nombre de chicha en los años ochenta con otro de sus grupos legendarios: Los Shapis. Fundado en 1981 en Chupaca (Junín) por el guitarrista Jaime Moreyra, exestudiante de la Universidad Nacional de Ingeniería, y el cantante y exestudiante de educación física de la Universidad del Centro, Julio Simeón “Chapulín el dulce”, su nombre proviene de una danza tradicional chupaquina. Moreyra, originario de Puno, vivió en Lima desde pequeño,

en el distrito de Independencia, donde escuchó toda clase de música y donde comenzó su recorrido como músico (Jáuregui 2017, Romero 2002: 229). En 1976, por el auge de la cumbia en la sierra central, viajó con el grupo Melodía a Huancayo, donde conoció al cantante de Los Ovnis, Julio Simeón. Su primer gran éxito como grupo, “El aguajal” (léase QR 43 al final del libro), es el arreglo de un huayno de Teodomiro Salazar. Según cuenta Moreyra, a pesar de ser ya este huayno un éxito cantado (El Chancayano, circa 1981), decidieron cambiarle el título original, “El alisal” —que aludía a un bosque de alisos, un árbol que crece en la sierra—, pensando que su público podía no entenderlo, y pasaron a llamarlo “El aguajal” (Horóscopo, 1981), que se refiere a un paisaje característico de la selva, donde crece el aguaje, un fruto conocido. Por otro lado, también modificaron la canción para hacerla más bailable (Hurtado 1995b: 179) y en su introducción emplearon la estrategia que contribuía a que la audiencia se identificase con ellos: mencionar a personas y lugares que el grupo había visitado. Su versión en 45 rpm se convirtió en un éxito sin precedentes, hasta el punto de que fueron premiados por Radio Moderna (Romero 2002: 230).

En el LP *Los auténticos* (Horóscopo, 1982), en el que incluyeron “El aguajal”, grabaron nuevos temas, como “Borrachito, borrachón” y “Mi tallercito”, que se caracterizaban por referirse a situaciones de la vida cotidiana como las formas de ganarse la vida en el Perú. La portada de ese disco (figura 26) —que se inspiró en la del LP del grupo de rock Ramones, *Road to ruin* (Sire, 1978)— refleja su deseo de armonizar la modernidad (órgano electrónico, guitarra eléctrica) con la tradición (la similitud con el huayno, los temas de sus canciones).

Figura 26

PORTADA DE LOS AUTÉNTICOS SHAPIS (1982) Y RAMONES (1978)



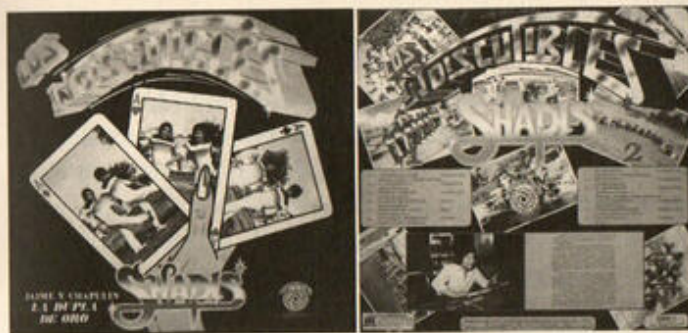
Fuente: <<https://www.discogs.com/es/Ramones-Road-To-Ruin/master/39352> y <https://www.discogs.com/es/Los-Shapis-Los-Autenticos/master/1067634>>.

La percusión ya no utiliza figuras que provienen de la guaracha, enfatizando fraseos diferentes que le dieron al grupo un sonido particular, resumido en el término “los auténticos”. Si bien Los Shapis no crearon la chicha, son sin duda uno de los grupos que mejor la representó.

Sus éxitos continuaron con el LP *Los indiscutibles* (Horóscopo, 1983), en cuya portada ya destacan los dos fundadores del grupo con la vestimenta que los caracterizó por años (figura 27). En ese disco intentan catalogar a su música de otra forma que no fuera la clásica cumbia, adoptando incluso otros ritmos para no encasillarse en la corriente cumbiera. Llamaron a su propuesta “cumbia folk” y la acompañaron de un bolero, un rock, una cumbia y un enigmático “folklore nacional”, que es básicamente una selección de huaynos tradicionales. Esta pieza, llamada “Fin de fiesta”, es la última del LP,

Figura 27

PORTADA Y CONTRAPORTADA DEL LP LOS INDISCUTIBLES SHAPIS, 1983



Fuente: <<https://www.discogs.com/es/Los-Shapis-Los-Indiscutibles/release/4570612>>.

quizá siguiendo la tradición de los conjuntos de músicos de despedir las fiestas con un huayno. Por otro lado, el rock “Corazón de acero” que figura en este LP es una grabación de música disco, un ejemplo excepcional de su interés por incursionar en otros ritmos. Su esfuerzo continuó en el LP *Los originales* (Horóscopo, 1983), donde grabaron el éxito en cumbia “Bolso escolar”, la cumbia “Elena” etiquetada como “selvática” y el rock-twist “La oscuridad”.

En 1984, las canciones que figuran en el LP *Los Shapis por los caminos del Perú* (Horóscopo) fueron etiquetadas como “folk tropical”, “folklore peruano” o “folk juvenil”, ninguna como cumbia. Por ejemplo, su éxito “Chofercito” fue denominado folk tropical, al igual que “Somos estudiantes”. En 1985 ocurrió el cambio definitivo que les permitió establecer su lugar en el

mercado. En el LP *Del pueblo para el pueblo... con amor* (Horóscopo) clasificaron sus canciones como “chicha folk”. El encarte, redactado por Felipe Zárate, señala que el grupo ha creado

[...] un nuevo movimiento musical, la música FOLK, LOS SHAPIS han logrado en poco tiempo el reconocimiento multitudinario de ‘propios y extraños’ constituyéndose en el hecho musical más importante de nuestra patria, en los últimos tiempos. El huayno, ritmo original de nuestro folklore, al igual que la cumbia de Colombia, ha sido la materia prima con que LOS SHAPIS han creado algo propio, algo auténticamente peruano, la música folk tropical. Tropicalandina, más conocida como música CHICHA, su nombre más comercial. La CHICHA FOLK, como lo fue LA SALSA en su momento, emerge como un nuevo movimiento musical que cautiva a las multitudes y que va desplegando paulatinamente a otros géneros musicales foráneos. Con la expectativa puesta en su primera gira a Europa, debutando el 21 de setiembre en París, Francia, en el Gran Festival por el Año Internacional de la Juventud, LOS SHAPIS te invitan a degustar de que hoy es la “bebida del pueblo”: LA CHICHA FOLK. (Mayúsculas en el original)

Las intenciones son evidentes. En primer lugar, se busca convertir al grupo en el fundador de la chicha, a pesar de los antecedentes y de las grabaciones de ese género de música desde 1977. En segundo lugar, se propone a la “chicha folk” como lo auténticamente peruano y producto de la modernidad en el mercado tropical, buscando reemplazar a la salsa como voz dominante. De hecho, Los Shapis fueron los primeros en etiquetar a sus canciones de esa manera, definiendo así

un mercado de consumidores y una estética que hicieron patente los cambios ocurridos a todo nivel desde los años sesenta. De esta forma, se creó el equivalente a una “marca” que permitió a la gente identificarse con un producto (Pinto 2017: 37).

En 1986 se presentó en las salas de cine la comedia *Los Shapis en el mundo de los pobres*, dirigida por Juan Carlos Torrico (Asmont Producciones Filmicas S. A.) que narra el ascenso del grupo desde sus comienzos hasta los años ochenta. La película fue acompañada por una banda sonora publicada ese mismo año y con el mismo título por Horóscopo, en la cual se incluyó el éxito “Ambulante soy” (léase QR 45 al final del libro). Ya no fue necesario etiquetar cada uno de los temas porque todos aparecieron como “chicha folk”. La crítica habló de una película producida al “estilo chichero” por la improvisación, el uso de actores no profesionales y el descuido en general en la producción. Por otro lado, como ocurrió entre los años cincuenta y sesenta, los cambios culturales fueron acompañados por un nuevo tipo de prensa, en este caso, creada a partir de la fundación en 1984 del diario *El Popular* y pronto calificada como “chicha” (Gargurevich 2003: 151).

De esta manera, el término “chicha”, de origen musical, se extendió a un tipo de cultura caracterizado por la informalidad e improvisación que estigmatizó a quienes la practicaban (Thierold 2000-2001: 200). Luego, la propia cumbia-chicha fue rechazada por su vinculación con esta cultura considerada marginal. Su éxito se convirtió en su punto débil (Cárdenas 2014: 33, Montero 2018: 104). A partir de ese momento, Los Shapis adoptaron ese término como símbolo de su producción y lo transformaron en un elemento nacional, ya no solo regional:

se convirtieron en Los Shapis del Perú (Turino 1990: 5). Presentaron en 1986 *Dulcemente... ¡Chicha!* (Arco Iris), en 1987 *Rica chicha* (Colibrí) y en 1988 *Cinco estrellas... En chicha* (Colibrí). Con estos tres discos lograron identificarse con un mercado en particular en la música tropical claramente diferente del de la salsa. Como ya he mencionado, la cumbia y la salsa comenzaron a distanciarse a mediados de los años setenta en lo sonoro y, lo más importante, en lo que respecta al universo simbólico de los grupos que representaban. Así, ambos géneros se distinguen por la *performance* del baile, la apariencia de sus intérpretes, los temas de sus canciones y la manera de tocarlas. En el caso de la cumbia, el esfuerzo se centró en mostrar a músicos (especialmente los cantantes) de origen provinciano, en especial de zonas andinas, migrantes de primera o segunda generación, más allá de si realmente lo eran o no, como ocurre con "Chacalón". Esto se expresa en los títulos y temas de sus canciones, que intentan ser una manifestación de lo andino en la ciudad. En el caso de la salsa, en cambio, el origen de los cantantes se asume mucho más urbano, al igual que los temas que tratan.

Estas diferencias se hicieron completamente visibles en 1986. Ese año, en el estadio de Alianza Lima, Los Shapis se enfrentaron en un mano a mano con la orquesta salsera La Única, de Aníbal López. La idea era enfrentar musicalmente a dos colectividades con sus respectivas agrupaciones emblemáticas. El recinto se abarrotó de seguidores de ambos grupos. En ese momento, la chicha se percibía como un producto elaborado y consumido por migrantes y sus descendientes, distanciado de las cumbias de los años setenta. Los

Shapis fueron recibidos por sus admiradores con la bandera del Tawantinsuyo, que reforzaba su relación con el Perú andino, mientras que los salseros les gritaban: "¡Lárguense, chicheros! ¡Chicheros, regrésense a su pueblo!" (Bailón y Nicolini 2017: 89). En ese entonces, los medios de comunicación utilizaban el adjetivo chicha para describir las fiestas en las que ocurrían hechos de violencia, contribuyendo con la mala fama de esos eventos y de las personas que asistían a ellos (Bailón y Nicolini 2017: 89). Sin duda, esto coadyuvó a que las generaciones más jóvenes buscaran distanciarse luego de la cumbia-chicha (Hurtado 1995a: 96-97).

El uso de la bandera del Tawantinsuyo —una creación del locutor cusqueño Raúl Montesinos Espejo que fue adoptada en 1978 como emblema de la ciudad del Cusco, más allá de su validez histórica—, fue parte de una estrategia comercial del grupo. Uno de sus fundadores lo cuenta así:⁵

[...] nuestro primer uniforme era con un chalequito, camiseta con bobos, a la usanza de la época anterior. Pero pensamos que si teníamos canciones y nombre propio. Yo vi unos polos que hacía un moreno, eran polos de Miami. Y escogí uno donde predominaba el color azul, pero con esta franjita. Así que le hice un dibujo donde predominaba el blanco, había un azulito y los colores base de la bandera del Tahuantinsuyo, que es el aura que nos protege. (Jáuregui 2017)

-
5. Entre otras agrupaciones, el Grupo El Pumita Andy y sus Geniales también utilizó los colores de la bandera del Tawantinsuyo en las portadas de sus discos, como lo hizo en su LP *El Pumita Andy y sus Geniales*, vol. 1 (Proesa, 1988).

Por otro lado, Los Shapis se mostraron muy conscientes de los problemas que afectaban el país en los años ochenta. Sobre la crisis económica y la violencia política de aquella época, Simeón declaró lo siguiente:

[...] nosotros estamos por el cambio en el país, por eso defendemos a la clase trabajadora, a los proletarios, a los campesinos, a los desocupados. Aquí existe mucha miseria por eso existe Sendero Luminoso y tanta sangre y aunque yo no esté de acuerdo con sus métodos, entiendo porque son producto de esta realidad de mierda. Moreyra lo mira, asiente y agrega: nosotros somos en este país unos privilegiados porque tenemos trabajo y ahora una situación cómoda; sin embargo, mis hermanos no pueden decir lo mismo. Por eso trabajamos ahora con los sindicatos, con los clubes de madres y con los estudiantes, incluso nuestros temas han variado, hoy tratamos de que tengan un contenido social para que haga despertar a las clases más golpeadas de este país, para que de una vez por todas los desahueven. Nuestra única arma, como artistas populares que somos, es nuestra música y en eso trabajamos. En el larga duración que lo estamos terminando y que es el cuarto [se refiere al LP *Del pueblo para el pueblo... con amor*] te darás cuenta que nuestros contenidos se trasladaron de una temática facilona a una mucho más social y cotidiana, lo que le ocurre al hombre común y corriente del Perú. (Jáuregui 2017)

Cabe señalar que este mismo compromiso social se encuentra en la música de Chacalón, por ejemplo, en “Niños pobres del mundo” (Producciones Markahuasi, 1988), premiado por la Unesco,⁶ lo que facilitó la entrada

de la cumbia-chicha en el escenario político. El APRA incorporó a grupos cumbieros en su campaña política y en algunas de las actividades oficiales que se llevaron a cabo durante el gobierno de Alan García (1985-1990).

El éxito de Los Shapis fue tan grande que su agenda estaba completa por meses. Gracias a las exigencias en sus contratos y requerimientos pudieron mantener un mismo nivel en sus conciertos. Por ejemplo, en las fiestas exigían un mínimo de 15 personas dedicadas a la seguridad para evitar problemas (Jáuregui 2017). Sin embargo, su popularidad fue disminuyendo paulatinamente, al mismo tiempo que el movimiento de la cumbia peruana comenzaba a mostrar signos de agotamiento.

Antes de que ello ocurriera, de la década del ochenta vale la pena mencionar a una cantante y a un último grupo, ambos importantes. En primer lugar, a la primera voz femenina exitosa en la escena cumbiera peruana: Milagros Soto, “Princesita Mily”, voz de 1984 a 1986 del grupo Pintura Roja, fundado por Alejandro Zárate en Huarochirí. Se trata de una agrupación cuyo estilo fue un poco diferente a la tendencia, como se puede comprobar en su LP *Yo soy la cumbia* (Horóscopo, 1984; figura 28). Luego está el Grupo Maravilla, fundado por Jorge Chávez Malaver a principios de los años ochenta, conocido por su LP *A Sarita Colonia* (Horóscopo, 1985), donde figura el tema central del disco con ese mismo título (léase QR 44 al final del libro) y su gran éxito “Antahuara” en formato típico de cumbia-chicha.

6. En esta canción se habla de los “petisos”, niños abandonados de la ciudad cuyo apelativo proviene del apodo de un menor que

en 1983 falleció electrocutado en la plaza San Martín de Lima, sin que nadie supiera nunca su nombre.

Epílogo: Decadencia y renacimiento de la cumbia peruana

La decadencia de la cumbia peruana responde al agotamiento del mercado, ya visible a fines de los años ochenta. Entre otros motivos, esto se debió al desgaste natural de un género que llevaba sonando por más de una década en radios, fiestas y conciertos (Romero 2002: 232). Por otro lado, los jóvenes se fueron distanciando de la música de sus padres, buscando su propio lenguaje musical e identificándose con otras propuestas, aunque en los sectores populares se mantuvo el gusto por ese ritmo. En este proceso también contribuyó el desprestigio de los términos “chicha” y “chichero”; el hecho de que esta música fuera utilizada para estigmatizar y deslegitimar a los migrantes y sus descendientes, en especial, para mantenerlos alejados de la definición de lo limeño (Díaz 2015); y el que la prensa de ese entonces asociase la cumbia-chicha con la violencia y los desórdenes que había con frecuencia en las polladas que se organizaban para reunir dinero, aun si ese no era necesariamente el único ritmo que se escuchaba en esas reuniones (Álvarez 2018). De esta manera, a mediados de los años noventa, el 36% de los

jóvenes rechazaba las fiestas chicha por la violencia que ocasionaban (Hurtado 1997: 96-97).

Asimismo, el ritmo peruano tuvo que competir con nuevas fuerzas en el mercado, como la salsa, un género que desde mediados de los años ochenta tuvo un relanzamiento con la denominada salsa sensual, romántica o erótica (Cosamalón y Rojas 2020), con éxitos como los de los cantantes Eddie Santiago, Willy González, Frankie Ruiz y Milagros Hernández que se difundieron ampliamente por la radio y la televisión. El éxito arrollador del grupo Niche de Colombia y el retorno del venezolano Óscar de León con ese nuevo estilo de salsa provocaron la aparición de otros locales de baile, esta vez denominados salsódromos, tal como las diversas Máquinas del Sabor que funcionaron en la capital. También retornó triunfalmente al Perú un viejo conocido de los salones de baile: el merengue. Son ejemplos notables de este nuevo auge el LP del dominicano Wilfrido Vargas *Abusadora!* (Karen Records, 1981) y el gran éxito del grupo también dominicano Las Chicas del Can, *El negro no quiere*, editado en el LP *Belkis Concepción & Las Chicas del Can con Wilfrido Vargas y sus Beduinos* (Karen Records, 1984). En los siguientes años, ambas agrupaciones inundaron las pistas de baile con su música, atrayendo a jóvenes de diversos sectores sociales. En ese entonces, la estética y el mensaje lírico de los géneros musicales apelaban a una nueva sensibilidad cada vez más explícita en la vida de los jóvenes: el sexo y la sexualidad. Los cambios en la vida sexual de la juventud, especialmente de la urbana, influyeron en el consumo de la música en los años ochenta.

Por otro lado, el rock y el pop en español, tanto internacional como local, también se convirtieron en fuerzas importantes en el mercado. Así, desde 1981 las listas de éxitos estuvieron encabezadas por grupos como Menudo, Frágil, Los Abuelos de la Nada, Micky Gonzales, El Tri, Río, Virus, GIT, Hombres G, Soda Estéreo (Gonzales 2015). Aunque esto no significa que la cumbia-chicha desapareció del todo del escenario musical popular, claramente perdió espacio ante esos otros ritmos bailables.

Sin embargo, la cumbia tuvo un renacer con una variante “desandinizada”, menos agresiva y con menos contenido social: la technocumbia, cuya principal representante fue la cantante nacida en Madre de Dios, Rosa Guerra Morales, conocida como “Rossy War”. La segunda mitad de la década del noventa estuvo dominada por esta variante que rompió las barreras étnicas y fue aceptada por casi todos los peruanos, hasta el punto de que se la utilizó como cortina política de la última campaña presidencial de Alberto Fujimori. Este proceso de “desandinización” de la cumbia y su globalización es bien estudiado por Romero (2002: 217).

Así, en 1998 la cumbia retorna con fuerza a la lista de éxitos con Rossy War, y un año después a esa cantante se le suman Agua Marina, Armonía 10, Euforia y Ruth Karina como las voces y grupos más conocidos. En 1997, la canción más popular había sido “El arbolito”, del Grupo Néctar, y había aparecido la agrupación femenina Corazón Serrano. En 1999 el tema número uno fue “Tu amor fue una mentira”, de Agua Marina, y entre las 20 primeras canciones cinco fueron cumbias (Gonzales 2015: 144-150).

Por último, en el siglo XXI retornaría la cumbia orquestada y de guitarras con agrupaciones de larga trayectoria y con una *performance* adecuada, especialmente aquellas fundadas en el norte del país, como Armonía 10 (Piura, 1972), El Grupo 5 (Lambayeque, 1973) y Los Hermanos Yaipén (Lambayeque, 2000). Si bien varios de estos grupos comenzaron a grabar a comienzos de la década de 1980, su éxito fue un fenómeno del siglo XXI. Salinas denomina “tropicumbia” a este universo sonoro que se define extralingüísticamente por medio de estilos de ejecución en las voces e instrumentos, un proceso que se llevó a cabo en el tránsito de la chicha a la technocumbia (1999: 5-9).

Esto significa que el esfuerzo de síntesis de la cumbia peruana, capaz de unir en una triada la tradición, la modernidad y la identidad nacional, no fue infructuoso (Quispe Lázaro 2001, Pineau y Mora 2011, Tucker 2018). Recapitulando, en los años sesenta el mercado fue sostenido inicialmente por las clases media y alta, y en ese entonces los músicos grabaron y difundieron la cumbia orquestada del gusto de esos sectores. La aparición simultánea de versiones en guitarra y de sonoridades emparentadas con lo andino fue desplazando a esa versión de la cumbia, proponiendo un estilo de música nacional que articulaba elementos de las tradiciones locales y la modernidad y que pronto fue popular porque representaba bien el proceso de construcción social de quienes migraban a la ciudad, especialmente a la capital. Esta propuesta fue potenciada culturalmente por las reformas del Gobierno Revolucionario de la Fuerza Armada en los años setenta, cuando se desarrolló un contexto favorable para la reivindicación de lo andino

como un factor importante para el futuro de la nación (Hermoza 2015: 65). El resultado de este tránsito en los años ochenta es la consolidación de la chicha como una música auténticamente nacional y moderna, con los límites expuestos en las páginas anteriores.

La capacidad de la cumbia peruana para articular la identidad nacional volvió a manifestarse a principios del siglo XXI. El nuevo fenómeno cumbiero se benefició del proceso de las décadas anteriores, aprovechando el conocimiento, el mercado y las sensibilidades que habían sembrado agrupaciones y artistas. Al mismo tiempo, igual que en los años sesenta, su auge a escala nacional vino de la mano del crecimiento económico y de la aparición de una nueva clase media que conformó una vez más un mercado para esa sonoridad (Cabanillas 2008). La nueva clase media es diferente de la de los años sesenta. Está compuesta por migrantes y sus descendientes, muchos de ellos exitosos miembros del mundo empresarial y comercial que reivindican sus orígenes. No suelen ser empleados públicos o privados, si bien cuentan con formación profesional, sino que lo usual es que usen sus conocimientos en negocios propios. Esta base social, con un gran capacidad de consumo, se convirtió en el principal acicate para la reintroducción comercial de la cumbia peruana, especialmente en su versión orquestada, que se mantenía en el gusto popular en varias regiones del país, en particular en la costa norte. De esta manera, la cumbia se convirtió en una música nacional que ofrece una propuesta de modernidad.

En los años setenta, esta misma idea estaba presente, pero la chicha fue deslegitimada socialmente por

su relación con lo popular y porque se la asociaba con comportamientos violentos. Pienso que con el declive de la clase media a partir de la crisis de 1975 desapareció un sector que se identificaba con esa sonoridad y que contribuía con su expansión. Los años ochenta y la grave crisis acabaron con la pequeña clase media que existía, restringiendo el mercado de la chicha a los sectores populares, cada vez más empobrecidos. Es posible, además, que los valores y la modernidad que proponía la chicha no fueran del todo atractivos para la escasa clase media que sobrevivió a la década del ochenta. En esa época, el racismo y la discriminación en contra de los migrantes andinos eran muy fuertes, y sin ningún respaldo económico era difícil adoptar valores que no fueran los de las élites tradicionales. Todo esto cambió a partir del año 2000, cuando la cumbia logró lo que no había conseguido antes: convertirse en una música nacional. Como señala Thierold (2000-2001), la cumbia pudo finalmente construir un *nosotros* que ya no imagina el país desde la capital.

Ensayo bibliográfico

Para comprender un fenómeno musical desde las ciencias sociales, y especialmente desde la historia, hay que considerar lo sonoro, la lírica, la materialidad, lo visual y la *performance* (Cosamalón y Rojas 2020). Todos estos aspectos están atravesados por la necesidad de la música popular de conectar al productor con el consumidor y de solucionar la tensión entre la modernidad y la tradición (Gutiérrez Flores 2015: 211). Como señala Huerta, la modernidad latinoamericana es producto de la convergencia de lo popular, lo tradicional, lo masivo y lo culto, es decir, es el resultado de fuerzas que se hibridan continuamente (2004: 134) y que se advierten especialmente en el caso de la música tropical peruana.

Desde esta perspectiva, el interés por el estudio de la cumbia peruana comenzó en la década de 1980. Las interpretaciones más relevantes se iniciaron con Roncalla (1984), quien exploró la relación entre el huayno y la cumbia, pero sin considerar a esta última como parte del universo de la música tropical, con lo cual se perdieron otros vínculos importantes, como la relación con el

son cubano, el bolero y el boogaloo, entre otros géneros. También se dejó de lado la importante conexión con el rock and roll. Esta interpretación fue cuestionada en el importante trabajo de Romero (2008), que explica las raíces de la cumbia peruana en las transformaciones del huayno producidas en Lima desde fines de los años cincuenta; es decir, considera que este género musical reaccionó positivamente ante la aparición de nuevas tendencias musicales. De igual manera, Laura (2021 [2010]) extiende el origen de la cumbia peruana a principios de los años sesenta, a partir de esas transformaciones de la música tradicional. Por esa razón no es casual que en el proceso de gestación de la cumbia peruana participaran dos músicos fundamentales: Enrique Delgado (Abel Henry Delgado Montes), guitarrista del "Trovador Andino" (Paulino Rebaza Rodríguez) y de la "Pastorita Huaracina" (María Dicientia Alvarado Trujillo); y Berardo Hernández, "Manzanita" (Laura 2021: 35), integrante de Los Pacharacos, quien afirmaba que interpretaba el huayno en forma de cumbia (Hurtado 1995a: 11).

Hurtado (1995a, 1995b, 1997) sí percibió la relación de la cumbia con la música afrocaribeña, pero sin profundizar ni definir la variedad de esos vínculos, a pesar de señalar la influencia de la cumbia en los huaynos interpretados por Los Pacharacos; además, solo reconoce muy tardíamente la influencia de la salsa en la cumbia peruana (1995a: 20). Su trabajo, muy valioso, analiza cerca de mil grabaciones, dando como resultado que solo el 9,4% se refería a las raíces andinas; el 42,2%, a temas amorosos; el 15,6%, a lo social y político; el 15,5%, al alcohol y machismo; el 13,1%, al

trabajo y, el único por debajo de lo andino, la religión y el humor, con 4,3% (1995a: 52). Por otro lado, otros autores, como Turino (1990) y Villar (2010), analizaron los vínculos con otros géneros musicales de manera más horizontal y dialógica, reconociendo los lazos de la cumbia peruana con una diversidad de estilos. Esta aproximación se profundiza en el estudio de Hermoza (2015), quien presenta una visión de síntesis que incluye correctamente a la cumbia peruana en lo tropical.

Para analizar el espacio sonoro donde se ubica la cumbia catalogada posteriormente como chicha, como señalan Cosamalón y Rojas (2020), es necesario analizar el mercado de la música tropical, conformado gracias a la participación de las grabaciones de orquestas extranjeras y locales. Todas ellas reprodujeron en sus discos diversos ritmos, como mambo, son cubano, guaracha, merengue, boogaloo, salsa y cumbia (Bullen 1993: 232). Todavía no se ha brindado la atención suficiente a la influencia del mercado y los cambios sociales de los años cincuenta y sesenta en el origen de los estilos musicales. Una excepción son los trabajos de Ríos (2012), quien reconoce su importancia y cuestiona el origen exclusivamente limeño de la chicha, por ser un producto cultural que también surge en las ciudades del interior. En otro ensayo, Ríos (2011) explora la influencia del mercado como factor transformador de las prácticas musicales, relacionando el desarrollo de la industria petrolera con la cumbia orquestada. Desde esta perspectiva, destaca el aporte de Alfaro (2015), quien elaboró un estudio muy completo acerca de la importancia del mercado en el desarrollo de la música andina.

El crecimiento económico, la expansión urbana, la migración interna y la extensión del trabajo informal fueron el escenario apropiado para el crecimiento de la industria discográfica. Además, la música influyó de forma decisiva para consolidar las nuevas identidades en el espacio público, al hacerlas visibles como actores colectivos. Podemos hablar de un proceso circular, en el que la música expresó una presencia colectiva, al tiempo que influyó en la consolidación de las identidades colectivas. Por esa razón son importantes los estudios dedicados a las asociaciones formadas por los migrantes y ambulantes, que desempeñaron un papel importante en todo el país, al dar a conocer a los nuevos actores sociales (Gutiérrez Flores 2015 y Cárdenas 2014). Como señala Alfaro (2013), desde los años cincuenta los clubes de provincianos comenzaron a aumentar; de 200 registrados en 1957 se pasó a 1057 en 1970, 4000 en 1977 y 6000 en 1980. En su mayoría no tenían carácter departamental, sino que se vinculaban con zonas rurales, distritos y pequeñas localidades (Alfaro 2013: 307). Estas asociaciones celebraban diversos tipos de reuniones con música en vivo, contribuyendo con la difusión de la música andina y luego de la cumbia (Alfaro 2013: 310).

La chicha se caracterizó por ser una músicaailable, difundida principalmente por medio de los discos, casetes, radio y conciertos aailables. Especialmente estos últimos, debido a las formas de sociabilidad que generaban, fueron validando *performances* y elementos culturales disidentes respecto a otras matrices urbanas (Cárdenas 2014: 24). Aunque los excesos debidos al consumo de alcohol y los actos de violencia no eran exclusivos de estos eventos, fueron usados para

caracterizar socialmente a quienes gustaban de asistir a ellos. Como menciona Hurtado (1997: 99), también se registraban hechos de violencia y de intenso consumo de alcohol o drogas en los conciertos de rock o salsa. La caracterización negativa de los conciertos de chicha fue una manera de distinguir a la población considerada de origen migrante, habitantes de los suburbios urbanos, quienes ocupaban segmentos laborales precarios y que eran muy visibles en espacios públicos antes reservados a quienes se consideraban limeños.

Pese a todo, el nuevo ritmo tomó el control de una buena parte de la ciudad, acompañando al comercio en las calles o como banda sonora de los vehículos de transporte urbano (Roncalla 1984: 8). De esta forma pasamos de un término que designaba un estilo musical a fines de los años setenta, a extender el significado a un estilo de vida y de cultura, producto de la informalidad, la precariedad, la transgresión y, sin duda, la violencia y el consumo de licor. El término también fue utilizado para definir a un tipo de prensa orientada a los sectores populares, de bajo costo y con una tendencia sensacionalista o amarillista (Huerta 2004: 136). Incluso en el diccionario oficial de la Real Academia Española (RAE) se recoge la voz “chicha” indicando que en el Perú se emplea para designar cualquier actividad “informal, de mal gusto y baja calidad”. Desde otra perspectiva, se reconoce en la chicha un estilo de música que destaca el esfuerzo y la lucha por la mejora personal (Bailón 2004: 54). En una entrevista realizada por Claudia Pinto, Bailón añade que la chicha se convirtió en una suerte de banda sonora de las experiencias de los migrantes en Lima, inmersos en la informalidad (Pinto 2017:54).

La ampliación del significado del concepto chicha desde la música hacia lo social y cultural comenzó a fines de los años setenta, cuando diversos especialistas intentaron comprender los cambios urbanos y su relación con el nuevo estilo, estableciendo una suerte de geografía musical, tal como señala MENDÍVIL (2015). En el mismo contexto las disqueras descubrieron —o quizá habría que decir definieron— un mercado que podía determinar como *chichero*, compuesto por personas que se identificaban como migrantes o descendientes, trabajadores urbanos casi siempre autoempleados, pobres y marginales con respecto a la cultura oficial dominante mestizo-criolla. Estos elementos definieron un estilo cultural caracterizado por una sonoridad, un uso diferente de los colores en la gráfica, la vinculación con la informalidad y un tipo de sociabilidad que usaba el espacio público y privado de forma diferente a otras expresiones urbanas (Leyva 2005: 165).

Si bien es cierto que la etiqueta chicha alude a un estilo de cumbia, hay que tener en cuenta que su uso entre los músicos para denominar a su producción no se registra antes de 1986, año en que Los Shapis lanzaron su LP *Dulcemente... ¡Chicha!* (Arco Iris), al que siguió *Rica chicha* (Colibri, 1987). Sin embargo, sí fue utilizada por las disqueras con anterioridad a esa fecha, para promocionar las compilaciones de cumbia que lanzaban al mercado. Esta estrategia de inventar términos nuevos es usual en las disqueras, para aprovechar la aparición de nuevos consumidores, tal como indica Rozas (2007: 10).

La disputa acerca del origen del término chicha para definir un tipo de música no está cerrada. Este tema siempre es objeto de discusión sobre estilos de

la música popular, tal como sucede con el mambo o la salsa. En el caso de la chicha, su utilización deriva al parecer de la producción “La chichera”, grabada por los Demonios del Mantaro (Sono Radio, 1965). Sorprendentemente, a diferencia de otros géneros musicales, el término “chicha” no es empleado explícitamente en los títulos de las canciones. Esto es muy singular, porque es muy usual que palabras como rock, salsa, vals, etcétera, aparezcan como títulos de canciones populares; no ocurre lo mismo con chicha, salvo una excepción posterior: el sencillo del conjunto Los Ecos, *La chichita* (Fonohit, circa 1982).¹ Es posible que esta peculiaridad exprese el escaso prestigio del término entre músicos y compositores, a pesar de que sonoramente lo que tocaban era identificado por el público y las disqueras con ese nombre, por lo menos desde fines de los años setenta, como señala Hurtado (1995a: 6-7).

Tanto “La chichera” como “La chichita” pretenden centrar el interés del oyente en el baile, no solo por el ritmo sino también por su escaso o nulo componente lírico. Como resultado, el consumidor se concentra en la parte sonoraailable. Ambas producciones revelan el interés de los músicos por fusionar diversos géneros. Como señala Rozas (2007: 15), este tipo de propuesta relaciona la tradición con la modernidad, por lo que su resultado suele expresar en un lenguaje cosmopolita

1. No se sabe la fecha precisa de publicación de este disco, pero el año propuesto se deduce de otros discos del mismo sello que se publicaron poco antes o poco después de esta grabación de Los Ecos. Pueden verse los datos en Hurtado (1995a: 182 y 196).

la música de los pueblos tradicionales. Esto es posible porque el espacio musical se enmarca en el diálogo, negociación y reinterpretación de las culturas, dando como resultado productos culturales que son “fruto de las tensiones y las negociaciones que ocurren alrededor del artista” (Rozas 2007: 13). Precisamente, lo que ocurrió en el lapso entre “La chichera” y “La chichita” es vital para comprender el universo sonoro en el que surgió y se consolidó la cumbia peruana. “La chichera” (1965) representa la conexión entre la cumbia colombiana y los sonidos tradicionales, un proceso que se intensificó a mediados de los años 1960, mientras que la segunda grabación (circa 1982) muestra la influencia del rock, el soul y la salsa en la cumbia. Se trata, por lo tanto, de una música que fusiona los ritmos de moda de la década de 1970, en lo que fue uno de los últimos intentos de combinarlos en una expresión local.

Esta experimentación sonora se reconoce en trabajos como los de Quispe Lázaro (1988) y Tucker (2018), quienes detectan diversas fuentes que influyeron en la conformación de la cumbia peruana. Son especialmente importantes los trabajos del primer autor mencionado, cuya interpretación del surgimiento de la chicha se basa en una suerte de vacío musical: la ausencia de un género capaz de expresar el sentir de los migrantes en Lima, especialmente de los más jóvenes, quienes no se identificaban con los huaynos que escuchaban sus padres y madres. Según esta idea, la chicha sería el resultado de la búsqueda de una identidad musical propia desde abajo, sin reconocer la importancia del mercado y de las disqueras y la influencia de las orquestas populares entre las clases media y alta (2019: 146-147).

En ese sentido, se habría pasado musicalmente de lo tropical a la cumbia peruana, género que fue etiquetado por las disqueras como “chicha” a fines de los años setenta. Como ya dijimos, ese término no fue originalmente empleado por los grupos musicales para definir su música; fueron las disqueras quienes lo popularizaron como una estrategia comercial. Esto no significa que la denominación no se hubiera anteriormente usado en las fiestas, entre los músicos, productores y animadores. Lo que este proceso muestra es que la forma en que se denomina a las expresiones de la música popular es el resultado de un proceso complejo, con interacción de diversos actores. El resultado es una etiqueta que no siempre alude estrictamente a lo musical (Santiago Alfaro 2015: 132). Por esa razón, no son incompatibles las denominaciones de “cumbia peruana” y “chicha” para definir lo que se produjo desde fines de los años setenta. Lo importante es que en ese momento se consolidó una expresión musical que claramente se separaba de lo tropical, sonora y socialmente. Desde el punto de vista de los músicos, era más coherente denominar a esta expresión musical “nueva cumbia peruana”, mientras que el término “chicha” enfatiza mejor los aspectos sociales y culturales.

La necesidad de conectar a los músicos con el público se observa en el esfuerzo de los productores y conjuntos por ofrecer un producto capaz de establecer un vínculo legítimo con los consumidores/bailadores. Si bien al principio la expansión del mercado musical tuvo como base la clase media, pronto ese sector mostró sus límites, al tiempo que surgía un nuevo mercado de origen popular, atraído por la vertiente de la cumbia

interpretada por guitarras. Así, considerando que el mercado musical para la músicaailable también estaba compuesto por sectores populares urbanos y rurales de todo el país, se intentó mostrar que quienes producían esa música compartían características sociales, económicas y culturales con sus consumidores. Este proceso no se dio desde el inicio, sino que se fue configurando paulatinamente, a medida que se fue identificando con mayor claridad el mercado, al tiempo que esa música sirvió para modelarlo aprovechando el gusto popular.

Finalmente, como señala acertadamente Leyva (2005: 25), cuyas apreciaciones son muy importantes, la "música chicha" abarca mucho más que un sonido o una estética particular; implica también un tipo de sociabilidad, grupos de consumidores que se identifican con ella. Es una experiencia parcialmente novedosa, "conformada por diferentes formas rítmicas y estilos vocales e instrumentales pertenecientes a varios géneros musicales tradicionales", algunos de ellos foráneos, conocidos gracias a la globalización de los gustos musicales.

Más allá de las discusiones académicas, el estudio de la cumbia peruana permite incorporar en nuestra historia musical una expresión con indudable contenido popular, gracias al origen de sus creadores y al público masivo que la consumió y sigue consumiendo. Antes de este libro, otros investigadores desbrozaron el camino y posicionaron el tema en centros de investigación y universidades. Quizá ese es uno de los efectos más importantes del fenómeno cumbiero: lograr que un producto musical se convierta en un objeto de estudio valioso para comprender a los sectores populares.

Bibliografía

ALFARO, Rosa María

- 1988 "Modelos radiales y proceso de popularización en la radio limeña". *Contratexto*, 1, pp. 45-69.

ALFARO, Santiago

- 2013 "Negocio en directo: historia y nueva economía de los conciertos de música andina en Lima". En Aguirre, Carlos y Aldo Panfichi, eds., *Mundos exteriores. Lima, siglo XX: cultura, socialización y cambio*. Lima: Fondo Editorial Pontificia Universidad Católica del Perú.
- 2015 "La música andina como mercado de consumo". En Romero, Raúl, ed., *Música popular y sociedad en el Perú contemporáneo*. Lima: Instituto de Etnomusicología de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

ÁLVAREZ ALDERETE, Magno Antenor

- 2018 "La pollada. Una forma de auto organización para afrontar la crisis. Lima, 1980-2001. Una visión sociohistórica". Tesis de licenciatura en Sociología. Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

ANICAMA CÁRDENAS, Marcela

- 2019 "Entre lo erótico y lo pornográfico: el uso político de las revistas pornográficas en el Perú 1979-1982". Tesis de licenciatura en Historia. Pontificia Universidad Católica del Perú.

ARMAS ASÍN, Fernando

- 2018 *Una historia del turismo en el Perú. El Estado, los visitantes y los empresarios (1800-2000)*. Dos volúmenes. Lima: Universidad de San Martín de Porres.

ÁVILA, Elizabeth María de la Paz

- 2020 "Procesos creativos y contextos de interpretación de las orquestas típicas del valle del Mantaro en Lima". Tesis de maestría en Musicología. Pontificia Universidad Católica del Perú.

BAILÓN, Jaime

- 2004 "La chicha no muere ni se destruye, sólo se transforma. Vida, historia y milagros de la cumbia peruana". *Iconos*, 18, pp. 53-62.

BAILÓN, Jaime y Alberto NICOLINI

- 2017 *Chicha power. El marketing se reinventa*. Lima: Fondo Editorial Universidad de Lima.

BULLEN, Margaret

- 1993 "Chicha in the shanty towns of Arequipa, Peru". *Popular Music*, XII, 3, pp. 229-244.

BUSTAMANTE, Emilio

- 2016 *La radio en el Perú*. Lima: Universidad de Lima Fondo Editorial.

CABANILLAS, Carlos

- 2008 "¡Llegó la chicha chic!". Disponible en: <<http://zonadenoticias.blogspot.com/2008/01/lleg-la-chicha-chic.html>> (fecha de consulta: 10-10-2020).

CANT, Anna

- 2020 "Entre la vanguardia y el autoritarismo: el gobierno de Velasco y los mass media. El caso del Tío Johnny". En Sánchez Flores, Miguel, ed., *Mitologías velasquistas. Industrias culturales y la revolución peruana*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.

CÁRDENAS, Hubert Ramiro

- 2014 *Música chicha. La música tropical andina en la ciudad de Cuzco*. Lima: Ediciones Interculturalidad.

CONTRERAS, Carlos

- 2014 "Maestros, mistis y campesinos en el Perú rural del siglo XX". En Contreras, Carlos y Patricia Oliart, *Modernidad y educación en el Perú*. Lima: Ministerio de Cultura.

COSAMALÓN, Jesús A.

- 2018 *El apocalipsis a la vuelta de la esquina. Lima, la crisis y sus supervivientes (1980-2000)*. Lima: Fondo Editorial Pontificia Universidad Católica del Perú.

COSAMALÓN, Jesús A. y José Carlos ROJAS

- 2020 *¡Qué cosa tan linda! Una introducción al estudio de la salsa en el Perú*. Lima: Instituto de Etnomusicología de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

DÍAZ TERÁN, Damiler

- 2015 "La música chicha como mecanismo de inserción e inclusión social de parte de la juventud migrante en Lima (1960-1990)". Disponible en: <<https://lamula.pe/2015/06/14/la-musica-chicha-como-mecanismo-de-insercion-e-inclusion-social-de-parte-de-la-juventud-migrante-en-lima-1960-1990/damiler/>> (fecha de consulta: 1-10-2021).

ESCOBAR, Alberto

- 1978 *Variaciones sociolingüísticas del castellano en el Perú*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.

GARGUREVICH, Juan

- 2003 "'La chicha', cultura urbana que se resiste". En *Panam. Industrias culturales y diálogos entre las civilizaciones en las Américas*. Montreal: Les Presses de l'Université Laval.

GONZALES, Walter

- 2015 *Música escondida. Historia de los rankings musicales del Perú desde 1948 hasta el 2000*. Lima: Edición del autor.

GUTIÉRREZ FLORES, José

- 2015 "Artesanos culturales: resistencia creativa de los marginados. Cumbia chicha como expresión músico-cultural identitaria localista no comercial". *Temas Sociales*, 37, pp. 97-225.

GUTIÉRREZ MENDOZA, Fidel

- 2020 "Al diablo con la revolución. Rock peruano en tiempos de Velasco". En Sánchez Flores, Miguel, ed., *Mitologías velasquistas. Industrias culturales y la revolución peruana*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.

HERMOZA, Luis Miguel

- 2015 "Gestaciones tropicales en el Perú: sobre orígenes de la cumbia peruana". *Paralelo Sur*, 13, pp. 63-69.

HUERTA MERCADO, Alex

- 2004 "Ciudad abierta: lo popular en la ciudad peruana". En Varios autores, *Perú hoy: las ciudades en el Perú*. Lima: Desco.

HURTADO, Wilfredo

- 1995a *Chicha peruana. Música de los nuevos migrantes*. Lima: Grupo de Investigaciones ECO.

- 1995b "La música chicha en los 90". *Márgenes*, VIII, 13-14, pp. 171-187.

- 1997 "La música y los jóvenes de hoy: los hijos de la chicha". En Balbi, Carmen Rosa, ed., *Lima, aspiraciones, reconocimiento y ciudadanía en los noventa*. Lima: Fondo Editorial Pontificia Universidad Católica del Perú.

JÁUREGUI, Eloy J.

- 2017 "La noche que Los Shapis tomaron Lima". Disponible en: < <http://www.limagris.com/la-noche-los-shapis-tomaron-lima> > (fecha de consulta: 1-10-2020).

LAURA, Miguel

- 2021 *Historia de la cumbia peruana*. Lima: Tarea.

LEYVA, Carlos

- 2005 *Música "chicha", mito e identidad popular. El cantante peruano Chacalón*. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar.

LLÓRENS, Juan Antonio

- 1983 *Música popular en Lima: criollos y andinos*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos e Instituto Indigenista Americano.

MATTHEWS, Daniel

- 2012 "¿Quién le canta a Lima?". En Varios autores, *Lo urbano en el Perú*. Lima: Desco.

MENDÍVIL, Julio

- 2015 "Lima es muchas Limas, primeras reflexiones para una cartografía musical de Lima a principios del siglo veintiuno". En Romero, Raúl, ed., *Música popular y sociedad en el Perú contemporáneo*. Lima: Instituto de Etnomusicología de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

METZ, Kathrin

- 2015 "¡Cumbia! ¡Chicha! ¡Pandilla!. Música pop en la Amazonía urbana". En Romero, Raúl, ed., *Música popular y sociedad en el Perú contemporáneo*. Lima: Instituto de Etnomusicología de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

MOLINA, Ana, Ana VARELA y Jorge LOSSIO

- 2019 *El río deja de ser. Introducción al estudio de la historia y la cultura contemporánea de la Amazonía peruana*. Lima: Instituto Riva-Agüero.

MONSALVE, Martín

- 2020 "History of retailing in Latin America from the corner store to the supermarket". En Stobart, Jon y Vicki Howard, eds., *The Routledge Companion to the history of retailing*. Londres: Routledge.

MONTERO DÍAZ, Fiorella

- 2018 "La música fusión, ¿verdadera inclusión? Una exploración de la escena fusión en Lima". *Anthropologica*, XXXVI, 40, pp. 97-119.

MONTOYA, Rodrigo

- 1996 "Música chicha. Cambios de la canción andina quechua en el Perú". En Baumann, Max Peter, coord., *Cosmología y música en los Andes*. Madrid: Vervuert.

OLIART, PATRICIA

- 1985 "Migrantes andinos en un contexto urbano: las cholas en Lima". *Debates en Sociología*, 10, pp. 69-93.

PARKER, David S.

- 1991 "The rise of the Peruvian middle class: a social and political history of white-collar employees in Lima, 1900-1950". Dissertation of degree of doctor of Philosophy, Stanford University.

PINEAU, Fanny y Andrés MORA

- 2011 "La (re)construcción de las identidades en la música popular andina en Perú: un campo de disputa y negociación cultural". *Revista Ensayos Pedagógicos*, VI, 1, pp. 67-81.

PINTO, Claudia

- 2017 "De la chicha a la publicidad: ¿cómo un género musical afecta los estilos de vida?". Tesis de licenciatura en Comunicación y Publicidad. Universidad de Ciencias Aplicadas.

QUINTERO, Ángel

- 2009 *Cuerpo y cultura. Las músicas "mulatas" y la subversión del baile*. Madrid: Iberoamericana.

QUISPE LÁZARO, Arturo

- 1988 "La música chicha: ¿expresión de una cultura e identidad popular en formación?". Memoria para optar el grado de bachiller en Ciencias Sociales con mención en Sociología. Pontificia Universidad Católica del Perú.
- 2001 "Globalización y cultura en contextos nacionales y locales: de la chicha a la tecnocumbia". *Debates en Sociología*, 25-26, pp. 120-141.

- 2009 "La chicha: un camino sin fin". *Interculturalidad. Revista de Cultura Electrónica*, V, 5, pp. 1-9.
- 2019 "Música tropical peruana: la chicha. Construcción de nuevas identidades". En Parra Valencia, Diego, comp., *El libro de la cumbia. Resonancias, transferencias y trasplantes de las cumbias latinoamericanas*. Medellín: Instituto Tecnológico Metropolitano.

RÍOS, Fernando

- 2011 "Entre congas y algarrobos: una aproximación al estudio de la cumbia piurana". Disponible en: <https://www.researchgate.net/publication/282480306_Entre_congas_y_algarrobos_una_aproximacion_al_estudio_de_la_cumbia_piurana> (fecha de consulta: 1-10-2020).
- 2012 "La chicha no es limeña. La música chicha como una variante de cumbia de los Andes Centrales del Perú". Disponible en: <https://www.researchgate.net/publication/290449265_La_chicha_no_es_limena_La_musica_chicha_como_una> (fecha de consulta: 1-10-2020).

ROCA REY, Christabelle

- 2016 *La propaganda visual durante el gobierno de Juan Velasco Alvarado (1968-1975)*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, Instituto Francés de Estudios Andinos, Biblioteca Nacional del Perú.

RODRÍGUEZ, José Luis

- 2019 "El migrante estereotipado. Etnia y humor en Serucho, 1950-1962". Tesis de maestría en Historia. Pontificia Universidad Católica del Perú.

ROMERO, Raúl

- 2002 "Popular music and the global city. Huayno, chicha, and techno-cumbia in Lima". En Clark, Walter Aaron, ed., *From tejano to tango. Essays on Latin American popular music*. Nueva York: Routledge.
- 2008 *Andinos y tropicales. La cumbia peruana en la ciudad global*. Lima: Instituto de Etnomusicología de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

RONCALLA, Fredy Amílcar

- 1984 "Sobre la cumbia chicha en el proceso de formación de la cultura popular urbana". Disponible en: <[https://hawansuyo.files.wordpress.com/2016/03/cumbia-chicha-roncalla](https://hawansuyo.files.wordpress.com/2016/03/cumbia-chicha-roncalla.pdf)>.pdf, 2016 (fecha de consulta: 1-10-2020).

ROZAS, Efraín

- 2007 *Fusión: banda sonora del Perú*. Lima: Instituto de Etnomusicología de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

SALINAS, Miguel Ángel

- 1999 "Me gusta cuando callas. De la chicha a la tropicumbia: los conflictos en el espacio social limeño". *Boletín. Museo de Arqueología y Antropología*, II, 11, pp. 5-9.

SANTISTEVAN, Alejandro

- 2020 "¿Por qué se canceló el concierto de Santana en Lima?". En Sánchez Flores, Miguel, ed., *Mitologías velasquistas. Industrias culturales y la revolución peruana*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.

SEMINARIO, Bruno

- 2015 *El desarrollo de la economía peruana en la era moderna. Precios, población y producción desde 1700*. Lima: Universidad del Pacífico.

TANTALEÁN, Javier

- 2016 "¿Por qué la cumbia peruana no ha muerto? Estrategias de adaptación y permanencia desde 1968 hasta el 2000". Tesis de licenciatura en Música. Universidad de Ciencias Aplicadas.

TARAZONA, Roel E.

- 2008 "Apreciaciones sobre la cumbia andina (música chicha)". *Arariwa*, IV, 8, pp. 2-10.

THIEROLD, Jorge

- 2000-2001 "La cultura chicha como un nuevo y desconcertante nosotros". *Debates en Sociología*, 25-26, pp. 187-211.

THOMPSON, J. Walter (Agencia de publicidad)

- 1972 *The Peruvian market profile*. S/d.
- 1982 *Perfil del mercado peruano*. S/d.

TORRES ROTONDO, Carlos

- 2018 *Demoler. El rock en el Perú 1965-1975*. Lima: Planeta.

TUCKER, Joshua

- 2018 "Peruvian cumbia at the theoretical limits of techno-utopian hybridity". En Alonso-Minutti, Ana, Eduardo Herrera y Alejandro Madrid, eds., *Experimentalisms in practice: music perspectives from Latin America*. Oxford: Oxford University Press.

TURINO, Tomás

- 1990 "Somos el Perú [we are Peru]: 'cumbia andina' and the children of Andean migrants in Lima". *Studies in Latin American Popular Culture*, IX, pp. 1-12.

VÉLIZ SANTOS, Cesarios Benavente

- 2007 "La cultura popular: la música como identidad colectiva". *Diálogo Andino. Revista de Historia, Geografía y Cultura Andina*, 29, pp. 29-46.

VIGIL, Luis

- 2021 Programa n.º 26: entrevista a Jorge García (Los Halcones, Los Incas Modernos y Los Silvertons). Disponible en: <<https://elviajedelrock.wordpress.com/2021/03/09/programa-n-26-entrevista-a-jorge-garcia-los-halcones-los-incas-modernos-y-los-silvertons/>> (fecha de consulta: 11-11-2021).

VILLAR, Alfredo

- 2010 "Chichadélica: los orígenes de la música tropical andina". Dos partes. Disponibles en: <<https://super45.cl/articulos/chichadelica-los-origenes-de-la-musica-tropical-andina-primera-parte>>; <<https://super45.cl/articulos/chichadelica-los-origenes-de-la-musica-tropical-andina-segunda-parte-y-final/>> (fecha de consulta: 11-11-2021).

WALKER, Charles

- 2018 "El general y su héroe: Juan Velasco Alvarado y la reinención de Túpac Amaru II". En Aguirre, Carlos y Paulo Drinot, *La revolución peculiar. Repensando el gobierno militar de Velasco*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.

WEBB, Richard y Adolfo FIGUEROA

- 1975 *Distribución del ingreso en el Perú*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.

YPEIJ, Annelou

- 2013 "Cholos, incas y fusionistas: el nuevo Perú y la globalización de lo andino". *European Review of Latin American and Caribbean Studies / Revista Europea de Estudios Latinoamericanos y del Caribe*, 94, pp. 67-82.

ZOLOV, Eric

- 1999 *Refried Elvis: the rise of the Mexican counterculture*. Los Ángeles: University of California Press.

Lista y QR de temas musicales, 1965-1988
(en orden cronológico)

1. "La chichera", Los Demonios del Mantaro, 1965

2. "Cumbia trujillana", Lucho Macedo, 1965

3. "Negro serrano", Los Demonios de Corocochay, 1966

4. "El sanguito", Pedro Miguel y sus Maracaibos, 1966

5. "El diablo", Compay Quinto, 1967

6. "Descarga destellos", Los Destellos, 1968

7. "El llanto del Ayaimama", Juaneco y su Combo, 1969

8. "Don José", Los Ribereños, 1969

9. "Módulo lunar", Los Beta 5, 1969

10. "Me voy pa' Trompeteros", Juaneco y su Combo, 1969

11. "Hueleguiso", Manzanita y su Conjunto, 1969




12. "La danza del petrolero", Los Wemblers, 1970

13. "La locomotora", Manzanita y su Conjunto, 1970

14. "Elsa", Los Destellos, 1970

15. "Macondo", Johnny Arce, 1970

16. "Cumbia pop", Los Belton's, 1970

17. "La danza del mono", Los Orientales de Paramonga, 1971

18. "Chanchullo", Los Sander's de Ñaña, 1971

19. "El poncho", Los Rumbaney, 1971

20. "La danza de Los Mirlos", Los Mirlos, 1972

21. "A Patricia", Los Destellos, 1972

22. "Noche de invierno", Los Titanes, 1972




23. "Piedad (la vaca blanca)", Los Girasoles, 1972



24. "Mujer hilandera", Juaneco y su Combo, 1972



25. "La tierra de mis amores", Los Beta 5, 1973



26. "Amor andino", Los Destellos, 1973



27. "Arre caballito", Manzanita y su Conjunto, 1973



28. "Ven y goza esta cumbia", Los Ecos, 1973



29. "Lobos al escape", Los Orientales de Paramonga, 1974



30. "Shaka shaka", Los Pakines, 1974



31. "El campesino", Los Destellos, 1974



32. "Lolo", Los Ecos, 1975



33. "Mi cholita", Los Ecos, 1975



34. "Campesino, campesino", Los Girasoles, 1975



35. "Mi vallecito", Los Yungas, 1975



36. "Viento", Grupo Celeste, 1975



37. "Pedacito de mi vida", Los Diablos Rojos, 1976



38. "Muchachita celosa", Los Destellos, 1976



39. "Colegiala", Los Ilusionistas, 1977



40. "Soy provinciano", Chacalón y la Nueva Crema, 1978



41. "Cusco imperial", Los Cóndores, 1978



42. "El cartero", "El Súper Grupo, 1980



43. "El aguajal", Los Shapis, 1981



44. "A Sarita Colonia", Grupo Maravilla, 1985



45. "Ambulante soy", Los Shapis, 1986



46. "Niños pobres del mundo", Chacalón y la Nueva Crema, 1988



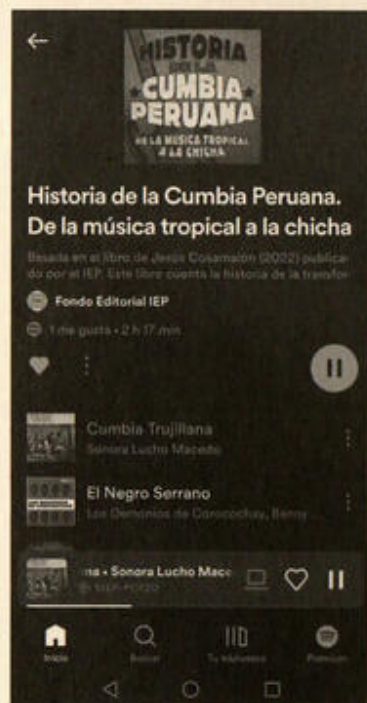
Sobre el autor



Jesús A. Cosamalón Aguilar

Doctor en historia por El Colegio de México, profesor principal del departamento de Humanidades y miembro ordinario de la Asamblea General del Instituto de Etnomusicología de la Pontificia Universidad Católica del Perú. Es autor de diversos trabajos acerca de la historia social de Lima y la música popular.

Mire la playlist en Spotify



SE TERMINÓ DE IMPRIMIR EN LOS TALLERES GRÁFICOS DE

TAREA ASOCIACIÓN GRÁFICA EDUCATIVA

PASAJE MARÍA AUXILIADORA 156 - BREÑA

CORREO E.: tareagrafica@tareagrafica.com

PÁGINA WEB: www.tareagrafica.com

TELÉFOS.: 424-8104 / 424-3411

JULIO 2022 LIMA - PERÚ